

# PROTÉE

théories  
et pratiques  
sémiotiques

volume 29 numéro 2  
automne • 2001



Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de  
Michèle FEBVRE, Isabelle GINOT et Isabelle LAUNAY

Ann Cooper ALBRIGHT  
Jean-Michel BEAUDET  
Michel BERNARD  
Michèle FEBVRE  
Susan Leigh FOSTER  
Isabelle GINOT  
Isabelle LAUNAY  
André LEPECKI

ICONOGRAPHIE  
Michael SLOBODIAN  
présenté par Jacques BACHAND

HORS DOSSIER  
Lieven TACK  
Stephan WEYTJENS  
Claude ZILBERBERG

## DANSE ET ALTÉRITÉ

**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur adjoint : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Responsables du présent numéro : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.

Page couverture : **Michael Slobodian**, *Étude personnelle*. Interprète : Lorraine Blouin.

#### Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi  
 Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
 Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
 Lucie GUILLEMETTE, Université du Québec à Trois-Rivières  
 Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal  
 Marilyn RANDALL, University of Western Ontario  
 Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi  
 Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal  
 Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

#### Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
 Donald BRUCE, University of Alberta  
 Robert DION, Université du Québec à Rimouski  
 Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
 Gabrielle FRÉMONT, Université Laval  
 Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi  
 François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
 Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
 Joseph MELANÇON, Université Laval  
 Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
 Lucie ROY, Université Laval  
 Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
 Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
 Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

#### Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
 Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
 Louise MILOT, Université du Québec

#### ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDEROM ANNUEL)

##### INDIVIDUEL

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)  
 États-Unis : 34\$  
 Autres pays : 39\$

##### INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$  
 États-Unis : 44\$  
 Autres pays : 49\$

#### VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)

##### INDIVIDUELLE

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants\*)  
 États-Unis : 13,25\$  
 Autres pays : 14,25\$

\* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

##### INSTITUTIONNELLE

Canada : 15\$  
 États-Unis : 17\$  
 Autres pays : 19\$

#### (VERSION INTERNET)

##### INDIVIDUELLE (version Internet)

Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)  
 États-Unis : 8\$  
 Autres pays : 8\$

##### INSTITUTIONNELLE (version Internet)

Canada : 10\$  
 États-Unis : 10\$  
 Autres pays : 10\$

**Mode de paiement :** chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : [protee@uqac.quebec.ca](mailto:protee@uqac.quebec.ca). Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Ste-Foy, Québec, G1V 2M2, (418) 657-4246.

PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie La Renaissance.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

## DANSE ET ALTÉRITÉ

Présentation / *Michèle Febvre, avec la collaboration d'Isabelle Ginot* 4

L'ALTÉRITÉ ORIGINALE ou les mirages fondateurs de l'identité / *Michel Bernard* 7

IMPROVISER L'AUTRE :  
spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine / *Susan Leigh Foster* 25

À CORPS OUVERTS. Changement et échange d'identités  
dans la *Capoeira* et le *contact improvisation* / *Ann Cooper Albright* 39

Michael Slobodian 50  
PHOTOGRAPHIER LA DANSE  
*Une présentation de Jacques Bachand* 51

LE LIEN. Sur une danse des Wayāpi (Amazonie) / *Jean-Michel Beaudet* 59

LE MIROIR ÉCLATÉ/A *DANÇA DO EXISTIR*.  
Altérité coloniale et violence de l'identité dans un solo de Vera Mantero / *André Lepecki* 67

CECI N'EST PAS LE CORPS DE CHOUINARD / *Isabelle Ginot* 77

LE DON DU GESTE / *Isabelle Launay* 85

### Hors dossier

RAISON ET DÉRAISON  
dans la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal (suite) / *Claude Zilberberg* 99

TENSIONS, PARALLÈLES ET INTERFÉRENCES ENTRE TEXTE ET MUSIQUE.  
Le cas de *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg / *Lieven Tack et Stephan Weytjens* 115

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 124

NOTICES BIOGRAPHIQUES 126

# PRÉSENCE DE L'AUTRE

Une présentation de Michèle Febvre, avec la collaboration d'Isabelle Ginot

[La] présence de l'Autre, où commence-t-elle et où n'en finit-elle pas de circuler.

Laurence Louppe<sup>1</sup>

Dès les débuts de la danse contemporaine – au tournant du XX<sup>e</sup> siècle – les influences et les croisements divers n'ont cessé entre Europe et Amérique, entre Occident et Asie, puis, de façon plus marquée aujourd'hui, entre Nord et Sud. En ce sens la danse (et le danseur) a toujours été et continue d'être nomade, impure (au sens de Scarpetta<sup>2</sup>) et métisse, cherchant parfois à se (re)définir à travers la rencontre et la confrontation de l'Autre: échappées exotiques souvent marquées d'ethnocentrisme ou du fantasme d'un ailleurs et d'une corporéité plus « vrais », plus authentiques. La danse est, en effet, paradoxalement travaillée par une double utopie: celle d'un corps originaire, qui ferait l'économie de sa socialité et de sa culture et affirmerait son organicité, son identité somatique, sa liberté pulsionnelle, et celle d'un Corps Idéal poursuivi et construit à travers des pratiques « disciplinaires » où se jouent des manipulations et oppressions plus ou moins clairement consenties, mais où s'inventent aussi d'autres façons d'être au monde et dans le monde, de penser et de vivre la corporéité et l'intercorporéité.

« La présence de l'Autre » circule dans des territoires nouveaux et instables de partage, dus au grand brassage planétaire qui nous fait passer rapidement de la situation d'hôte à celle d'étranger, et la danse d'aujourd'hui semble exacerber ce rapport à l'altérité. Enjeux profonds, effets de façade ou de mode, imprégnation d'une réalité sociale changeante ou réponse aux injonctions des pouvoirs politiques? Comment peut-on penser les formes que prend aujourd'hui cette effervescente « pratique de l'altérité » en danse? Cette pratique ne tendrait-elle pas à faire de l'Autre – quel qu'il soit – une figure, et par là même à s'en servir comme consolidation d'une esthétique dominante? Ou au contraire à troubler le geste, à faire douter des états de corps trop affirmatifs, à introduire de l'Autre à l'intérieur de soi, à déstabiliser la quiétude identitaire?

C'est, globalement, à partir de ces questions lancées il y a déjà plusieurs mois que nos collaborateurs ont accepté de s'engager dans ce processus. S'engager, le mot est juste, puisque la plupart des textes portent clairement la marque des auteurs-sujets qui ne se coupent pas de leur expérience et de leurs choix esthétiques, éthiques, voire politiques, mais, au contraire, les rendent visibles. Textes incarnés donc, dans lesquels l'engagement et la réflexion trouvent leur compte.

## *Des théories et des pratiques: l'entre-deux*

En ouverture, le texte de Michel Bernard fait, en quelque sorte, l'inventaire critique des modèles conceptuels de l'altérité, de ceux qui « présupposent une altérité constituée et donnée dans la réalité de l'individu comme entité distincte », à ceux, modèles tensionnel et rhizomatique, qui impliquent le lien, la propagation, le dédoublement, la complémentarité, et ce qui se joue « entre l'un et entre l'autre »: concepts sous-jacents à la presque totalité des textes qui vont suivre. Quant à sa proposition finale, elle est une réaffirmation de ce qu'il développe depuis longtemps: l'altérité constitue « la matrice originaire et fondatrice de notre corporéité ». La danse est alors le lieu par excellence de la manifestation de cette altérité, par les infinies métamorphoses de la corporéité dansante intimement travaillée par des fictions secrètes, dans son action même.

C'est d'ailleurs cette pratique de l'altérité que Susan Leigh Foster met en scène dans la première partie de son article (« découvrir du neuf »), quand elle rappelle la mise en jeu prioritaire de la corporéité dans le travail d'improvisation privilégié par les artistes (blancs) américains du théâtre – surtout – et de la danse des années soixante. Si elle s'interroge sur le pouvoir réel de transformation politique, elle montre bien cependant que ces explorations ludiques, libératrices des conventions esthétiques et morales, provoquaient l'ordre des choses du temps, de l'espace, du corps, ouvraient à

l'inconnu, avec, en arrière-fond, une conception édénique d'une corporéité sauvage (authentique!) égalitaire ou fusionnelle, prometteuse de lendemains qui chantent. Le « danger », justement, résidant dans le désir fusionnel qui abolit l'Autre. Le danger résidant également dans la conception oppositionnelle de l'altérité : féminin/masculin, corps/texte, chaos/ordre, spontanéité/structure...

Si le jazz, par la force des choses, constituait un bastion d'affirmation et de résistance culturelles et raciales face à la culture d'oppression blanche, la pratique de l'improvisation – que les avant-gardes écoutaient avec intérêt –, issue de la tradition noire, présentait une alternative à l'opposition binaire, par la mise en tension de la spontanéité et de la structure, garante de mouvement, de changement, mais aussi par la mise en tension et la prise en compte des désirs individuels et des désirs collectifs, offrant, selon Foster, un autre modèle de répartition des pouvoirs (masculins!). Que la critique féministe fustigera dès les *sixties*, comme elle remettra en question la répartition sexuelle des arts tout en affirmant souvent un féminin biologique, sensuel, érotique, revendiqué comme opposition à la domination masculine en art.

Il est intéressant de constater que, à cette même période, la danse, haut lieu féminin, semble avoir partiellement échappé à ces polarisations, soit en les annulant (une façon de les reconnaître!) par une recherche de neutralité ou le recours au hasard, soit en développant des « techniques du corps », comme le *contact improvisation* par exemple, à l'écart des valeurs et des rôles sexuels traditionnels, technique qui privilégie, littéralement, le partage des poids et des « drames neurophysiologiques » évoqués par Michel Bernard, mais également ce que Foster appelle de ses vœux, à savoir la « négociation consensuelle ».

Si le texte de Foster se termine par un appel à célébrer la différence, celui d'Ann Cooper Albright, fondé sur les mêmes études féministes et culturelles, quant à l'héritage dualiste et misogyne concernant le Soi et l'Autre, s'interroge, avec humour, sur la portée de cette célébration, mais plus encore souhaite la « mettre en acte ». Pratiquer la théorie, la faire bouger en quelque sorte, en faire une expérience somatique, à travers le *contact improvisation*, né dans les fameuses années soixante, et la *Capoeira*, art de combat brésilien – urbain et noir – de l'époque coloniale, ces deux « formes » ayant largement ensemencé la danse actuelle et s'étant également interpénétrées tout en restant nomades. Et réfléchir sur ce qui est en jeu dans ces pas de deux, ces « entre-deux », articulation fine de corporéités où l'important n'est pas l'affirmation de l'*ego* virtuose, mâle ou femelle, mais le « reliement », dirait le chorégraphe Dominique Dupuy, l'*acte* de se relier, non de se fondre. Ces mots trahissent à la fois la simplicité et la complexité concrètes de ces « techniques du corps » qui bouleversent et renouvellent kinesthésie et tactilité, expérience gravitaire et relation peau-monde.

« Ce que nous voyons, ce qui nous regarde »<sup>3</sup>

Dans son analyse descriptive d'une danse des Wayāpi, Jean-Michel Beaudet reprend, dans son titre même, l'idée de lien, à la fois le lien comme une singularité esthétique (la chaîne) et aussi comme un des marqueurs de différenciation sexuelle et d'appartenance culturelle. Par ailleurs, de ces danses de groupe, savamment synchrones et non synchrones, polyrythmiques et polyphoniques, il relève la difficulté, pour l'ethnomusicologue, à saisir la pulsation ou les *tempi*, la structure rythmique, tant l'obsession occidentale du temps métronomique occulte l'expérience vivante de la temporalité (sentir le temps) à travers ce que les danseurs contemporains nomment « l'écoute » et qui, de fait, fait participer l'ensemble de la sensorialité. L'interrogation et la proposition qui ferment (on a envie de dire : qui ouvrent) ce texte nous semblent riches d'une autre compréhension des « danses des autres » qui compléterait le relevé complexe et l'interprétation des caractéristiques esthétiques, sociologiques, culturelles, pour proposer une lecture des corps qui serait lecture des appuis, des gestions gravitaires, des flux énergétiques et de l'intercorporéité...

Rupture de fond, rupture de ton pour les deux textes qui suivent. L'objet de réflexion est précis : pour André Lepecki, *A Dança do existir* (1995), solo de Vera Mantero, artiste portugaise contemporaine, pour Isabelle Ginot, *L'Après-midi d'un Faune* (1987) de la québécoise Marie Chouinard, repris par une danseuse de la compagnie. Deux critiques à des distances bien différentes de leur objet, mais qui en démontent et en interprètent les rouages esthétiques et idéologiques.

Lepecki est américano-portugais, connaît très bien le Portugal, le travail de Mantero qu'il suit depuis longtemps, auquel il a déjà participé et auquel il réfère souvent dans ses articles. Affinité de culture, de génération sans doute, d'amitié et d'engagement critique. Lepecki écrit dans la proximité.



Il insiste sur les dissociations sensorielles provoquées par les choix de l'artiste, sur sa position de résistante quant aux attentes face à la « visibilité » du sens et à l'identité corporelle qu'elle démultiplie et reconstruit à travers tronc, tête, membres, etc., créant une dramaturgie kinesthésique. Il montre une pensée esthétique et politique en acte, c'est-à-dire comment la danseuse « prend position », dans l'espace, dans le temps, dans son corps « éclaté », par rapport, ou dans ce qu'il nomme l'anesthésie culturelle du Portugal colonialiste et raciste, son mutisme sensoriel et politique.

Isabelle Ginot, pour sa part, est peu familière avec la danse québécoise, et totalement étrangère au travail de Marie Chouinard qu'elle découvre à Paris en 1999, à travers la reprise de ses premiers solos dont le fameux *Faune* – au titre baladeur. Son texte est marqué par l'écart, par une mise en crise de ses « critères » d'appréciation inquiétés par ce qui ne ressemble en rien à ce qu'elle attend (connaît, aime) de la danse, mais qui *joue* sur les valeurs d'une certaine modernité chorégraphique qu'elle connaît bien : corps pulsionnel, sexualisé, érotisé... relayé par des prothèses phalliques et « expliqué » par des actions lisibles. Ce processus d'interrogation de l'œuvre, que Ginot mène avec rigueur, pointe les paradoxes, les tensions et les contradictions d'une esthétique fondée sur la *vérité du corps* (discours officiel sur la sensation) mais aussi sur l'artifice de nature double : le gode, bien sûr, et quelque chose qui serait de l'ordre d'un *faire-sembant* d'intériorité. De plus, cette interrogation critique, balancée entre abandon et résistance à l'œuvre, pourrait constituer l'expérience *en direct*, sous-jacente au titre de cette partie, « ce que nous voyons, ce qui nous regarde ».

#### *Prendre le geste d'autrui*

Le texte d'Isabelle Launay, *Le don du geste*, qui clôt le dossier, aurait pu être au début ou au milieu, introduction ou conclusion, peu importe, tant les questions qu'il soulève sont au cœur de la pratique de la danse. Il s'agit de la transmission des savoir-faire, la transmission, dit-elle, entre « la matière et la manière ». Plus que tout autre art, l'apprentissage de la danse se fait dans un corps à corps (investi de langage, d'imaginaire, de représentations), dans une relation obligée à l'autre, dans une coprésence infléchie par une tradition souvent lourde qui semble relever de l'évidence pour beaucoup de « transmetteurs ». La formation de la danseuse (du danseur) est une longue épreuve initiatique qui tente paradoxalement un dressage (ou redressement) du corps, balisé par des connaissances peu interrogées, et une affirmation de singularité, de savoir-être, de savoir-sentir... et de plaisir. Les témoignages, inclus dans le texte, d'artistes connus de longue date, offrent un aperçu troublant de ce parcours quasi ritualisé qui, encore aujourd'hui, semble ressenti, par certains, comme une fatalité<sup>4</sup>. L'auteure propose des « éléments pour une analyse » pour comprendre, entre autres, comment, malgré des contextes d'autorité et de pouvoirs exercés sur la corporéité, le danseur devient le « sujet de sa danse », comment il peut « rêver », jouer sa corporéité, et « faire avec », par, dans le geste de l'autre, « sa matière et sa manière ». Et non pas une copie conforme et reproductible.

L'ensemble des textes, à travers la diversité de leurs ancrages et de leurs points de vue, philosophiques, ethnologiques, esthétiques et critiques, pourrait se rassembler autour d'une proposition qui nous paraît centrale : c'est dans son aspect performatif que la danse a le plus à proposer en termes de mode de partage de territoire, de poids et de forces, d'espace : c'est là sa valeur politique quant à la question de l'altérité envisagée du point de vue du geste, pas du discours.

---

1. L. Louppe, « Quelques repères pour perdre les autres. Une histoire de l'anthropologie de la danse », *Nouvelles de danse*, n° 34/35, printemps-été 1998, p. 9-15

2. G. Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Éd. Grasset, coll. « Figures », 1985.

3. Emprunt en référence à l'ouvrage du même titre de G. Didi-Huberman (Paris, Éd. de Minuit, 1992).

4. Voir à ce sujet le collectif : *Histoires de corps. À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, 1998. Également : « Incorporer », *Nouvelles de Danse*, n° 46-47, printemps-été 2001.

# ALTÉRITÉ

# ORIGINAIRE

## L'ALTÉRITÉ ORIGINALE OU LES MIRAGES FONDATEURS DE L'IDENTITÉ

MICHEL BERNARD

Tout d'abord un constat. Le mot «altérité» dérive du radical latin «alter» traduit par «autre», qui est donc à la fois adjectif et substantif puisque signifiant aussi bien le caractère d'étrangeté d'une perception que le sujet ou l'objet auquel on le rapporte. Ainsi le terme d'«altérité», qui a été forgé à partir de ce radical, est une catégorie abstraite qui ne désigne pas une chose existante ou un référent empirique déterminé, mais un rapport, une relation suscitée et engendrée par une exigence de connaissance et par là un désir d'identification en vue de se garantir contre l'imprévu, d'appeler une reconnaissance et d'acquiescer légitimement une place ou un pouvoir, bref une sécurisation dans l'espace, le temps et la société. Autrement dit, ce concept est toujours fondamentalement une réponse et, qui plus est, une réponse négative, à une question, à savoir la quête d'identité, c'est-à-dire la volonté d'emprise et de maîtrise que constitue tout acte cognitif: celle de la réduction de tout événement insolite et déstabilisant au déjà vu et pensé, senti et conçu et *a fortiori* nommé, bref, selon la terminologie philosophique, au «Même». En ce sens, l'altérité apparaît toujours au premier abord comme un phénomène adventice, contingent et dangereux qui menace plus ou moins explicitement l'identité profonde et permanente, l'essence spécifique et individuelle qui est censée nous constituer et nous définir.

Toute la tradition philosophique occidentale l'atteste depuis les tentatives grecques de réduction du multiple à l'un, du mouvement à l'immuable, de l'apparence à l'être, en passant par la croyance chrétienne en la coexistence et mieux encore la communion de la diversité des créatures dans l'harmonie du monde conçu par le Créateur, l'idée cartésienne d'une «*res cogitans*» souveraine qui permettrait la compréhension de tous les sujets ou l'hypothèse mathématique et métaphysique de la monadologie leibnizienne qui assure à la fois la distinction des substances et leur compossibilité et correspondance universelle; ou bien aussi la subordination kantienne de l'altérité phénoménale et empirique au pouvoir législatif des formes *a priori* de la sensibilité, de l'entendement et de la raison, jusqu'à la neutralisation hégélienne des forces d'opposition dans et par le mécanisme du jeu dialectique, tel que l'illustre la célèbre interprétation de la confrontation du maître et de l'esclave. En fait, comme l'a fort justement relevé Vincent Descombes<sup>1</sup>, il faut attendre la remise en cause de cet héritage philosophique par l'interrogation subversive de ceux

que Ricœur appelle «les trois maîtres du soupçon», à savoir Marx, Nietzsche et Freud, pour voir s'inverser la perception et l'évaluation de l'altérité qui désormais acquiert une totale, irréductible et primordiale positivité.

Mais il faut maintenant, selon moi, aller plus loin encore et opérer une transformation radicale de la problématique qui l'appréhende en dégageant et restituant la véritable matrice originaire qui génère inéluctablement et, par conséquent, fonde ce rapport à l'altérité; matrice qui régit la constitution et le fonctionnement de notre corporéité même puisqu'elle innerve et détermine son processus sensoriel et moteur. C'est ce que je vais tenter de démontrer ici en soulignant, d'une part, les différents niveaux et les différentes modalités qu'elle revêt dans l'expérience humaine; d'autre part, et surtout, sa manifestation primordiale et son orchestration esthétique illimitée dans l'acte de danser. Si, comme je viens de le mentionner, l'altérité désigne non une chose en soi, mais le rapport entre un phénomène perçu et ma manière de le percevoir comme distinct sinon étranger à ma propre corporéité et à l'ensemble de mon environnement, on peut dire qu'elle s'offre nécessairement comme la conséquence ou l'effet d'un processus de différenciation qui travaille non seulement la totalité du monde vivant et matériel, mais plus radicalement la temporalité qui les habite et les affecte. Or précisément ce processus conjugue des modalités très diverses selon les niveaux où il se situe.

J'en distingue, pour ma part, sept principaux. Tout d'abord, bien entendu, le *niveau physique* qui laisse apparaître plusieurs types d'altérité concrétisés soit par la séparation matérielle stricte et évidente des choses dans l'espace, soit par la distinction de leurs attributs permanents, à savoir taille, forme, couleur, propriétés extrinsèques ou intrinsèques de leurs composants, soit encore par la diversification de ces mêmes attributs au cours des changements temporels. Autrement dit, il y a une première modalité générique d'altérité qui est celle de *l'individuation physicochimique de la matière*.

Or cette individuation se prolonge en se complexifiant par une seconde qui se manifeste cette fois au *niveau biologique*, à savoir *l'individuation des êtres*

*vivants*: l'essence même de la vie, en effet, est de se dupliquer à l'infini dans la prodigalité tragique de la multiplication cellulaire et du processus reproducteur. Comme le dit François Jacob, «la reproduction sexuelle est une machine à faire autre»<sup>2</sup>; machine qui trouve son moteur radical dans le mécanisme embryologique de «la gastrulation», c'est-à-dire cette sorte d'invagination précoce par quoi se forment des feuilletts cellulaires superposés et du même coup les différenciations organiques fondamentales. Ainsi très récemment a-t-on mis à jour et commencé à explorer le fonctionnement étrange des cellules souches embryonnaires à l'origine de la constitution soit de la diversification des organes, soit de la spécification de chacun d'entre eux, soit de celle de la totalité de l'organisme lui-même par rapport non seulement à ceux des autres espèces, mais aussi à ceux de la même espèce. C'est là, comme le souligne F. Jacob, «le second volet du paradoxe» du vivant:

*[...] la diversité ne concerne pas seulement les différences entre espèces. Elle s'adresse aussi aux individus d'une même espèce... Au cours des vingt ou trente dernières années, la biologie n'a cessé de mettre en évidence ce qui, chez les espèces à reproduction sexuée les plus diverses, la nôtre en particulier, caractérise chaque individu. Différences immunologiques révélées d'abord par les greffes de peau ou d'organes, puis par l'étude des gènes qui déterminent la structure des molécules garnissant la surface des cellules ainsi que ceux commandant les mécanismes de rejet. Différences génétiques multiples mises en évidence par les comparaisons d'ADN d'individus variés, ce qui a conduit à préciser les empreintes génétiques de chaque individu, plus révélatrices que les empreintes digitales et mieux à même de repérer les responsables de crimes ou de paternité. Immunologie et génétique, poursuit Jacob, ont ainsi amplement démontré que, à l'exception des vrais jumeaux, chacun de nous est différent des êtres humains qui ont vécu, qui vivent ou qui vivront sur Terre.*<sup>3</sup>

Bref, il y a une altérité biologique qui semble, par la finesse et la sophistication de son organisation, enrichir et opacifier davantage l'altérité purement physique et primordiale du Cosmos.

Or curieusement ces deux formes d'altérité primitive ne cessent de se continuer et s'orchestrer dans les niveaux d'évolution ultérieurs. Ainsi, à un



troisième niveau, voit-on se manifester la diversité irréductible des psychismes par la disparité des comportements individuels et des personnalités qu'elle exprime. C'est là la fameuse thématique exploitée par les psychologues et psychanalystes de la genèse du Moi dans et par son opposition à l'Autre; thématique galvaudée qui a malencontreusement, à mes yeux, eu tendance non seulement à interférer et verrouiller à son profit la problématique générale de l'altérité, en subordonnant et neutralisant la spécificité de tous les autres niveaux et de leurs modalités propres, mais à occulter et masquer son processus moteur fondamental.

Ainsi a-t-elle plus particulièrement annexé et prédéterminé l'approche de deux types complémentaires d'altérité: l'un, *sociologique*, imposé par la complexité de l'organisation sociale; l'autre, proprement *anthropologique*, découlant de la différenciation culturelle. Toute société, en effet, implique, par définition, la reconnaissance de la coexistence d'individus distincts, qui s'acceptent dans leur singularité respective, avec la volonté de s'associer au sein de groupes institutionnels variés, auxquels ils confient la mission et l'autorité d'assurer l'harmonisation relative de leurs multiples différences et davantage encore la résolution de leurs conflits d'intérêts. Il n'y a donc de vie sociale qui ne soit révélatrice des oppositions profondes ou superficielles qu'elle prétend précisément unifier en les dépassant ou les transcendant dans une identité collective supérieure: oppositions ou antagonismes soit entre catégories socioprofessionnelles, soit entre classes, soit entre organisations politiques ou idéologiques, soit entre clubs ou associations, soit entre établissements publics ou privés, etc. Autant d'oppositions qui s'enracinent et se manifestent dans une altérité connexe et complémentaire, celle précisément de la différenciation de l'appartenance culturelle. C'est, comme nous le savons, cette altérité anthropologique que le célèbre Séminaire de 1974-75 sur l'identité, dirigé au Collège de France par Claude Lévi-Strauss assisté de J.M. Benoît, a essayé de cerner, inventorier et expliquer dans une vaste confrontation interdisciplinaire<sup>4</sup>; ou bien encore que Tzvetan Todorov, dans son livre *Nous*

et les Autres, souhaite résoudre par « un humanisme bien tempéré »<sup>5</sup>. En fait, cette altérité réside avant tout dans les multiples aspects ou dimensions revêtus par le rattachement ethnique envisagé dans sa spatialité et sa temporalité, à savoir les différences d'inscription topologique ou d'implantation territoriale et celles de son évolution historique depuis la spécificité de ses structures de parenté, d'organisation et de fonctionnement familial, ses modes d'accès et d'initiation au langage et de participation aux mythes jusqu'à la singularité des techniques de survie, des pratiques religieuses, ludiques, sexuelles, artistiques, des modes de gestion du pouvoir et de hiérarchie interne, etc. Bref, cette diversification culturelle est telle qu'elle semble remettre en cause la possibilité d'une définition d'une essence humaine une et identique, permanente et universelle.

Or certains néanmoins, comme Julia Kristeva, par exemple<sup>6</sup>, s'efforcent de la maintenir et garantir en cherchant à lui trouver un fondement dans les mécanismes psychologiques, et plus exactement psychanalytiques, qui gouvernent et animent l'ensemble de ce tissu relationnel du travail culturel. D'où une appréhension parfois quelque peu biaisée et tronquée de cette double altérité sociologique et anthropologique, réduite au statut d'épiphénomènes du processus comportemental d'adaptation à un environnement écologique, physique, vital et humain. Cette forme de psychologisation tend ainsi à gommer et méconnaître, selon moi, les deux derniers niveaux et modes d'altérité les plus profonds et plus significatifs: celui qu'aborde et problématise la philosophie et celui, conjoint, que dévoile et explore la perception esthétique.

Toute la philosophie se confond, en effet, avec un effort ininterrompu, laborieux et angoissant pour conceptualiser l'expérience déconcertante du changement et du mouvement qui s'offre comme le mariage étrange d'un être et d'un non-être, d'une altérité dans une identité, d'une différence dans une répétition. D'où, par exemple, les deux explications célèbres avancées successivement par Platon et Aristote: d'une part, la dialectique entre les deux mondes sensible et intelligible, les apparences et les Idées, telle que l'illustre l'allégorie de la caverne;

d'autre part, l'hypothèse hylémorphique, c'est-à-dire l'assimilation de toute réalité à une union d'une matière et d'une forme, d'une essence et de ses accidents et au passage de la puissance à l'acte qui, selon Aristote, permet de rendre compte de la différenciation du particulier dans l'universel. Deux explications qui n'ont cessé de hanter toute la tradition philosophique ultérieure et de résonner sur elle. Il est significatif à ce propos de noter que toute la philosophie française contemporaine, et plus particulièrement dans ses quarante-cinq années les plus productives, de 1933 à 1978, a pu être appréhendée et exposée par Vincent Descombes sous cet éclairage thématique fondamental : « le même et l'autre », qui est le titre d'un livre<sup>7</sup> où sont regroupés les études hégéliennes de Kojève et Sartre, la phénoménologie merleau-pontyenne, le structuralisme des années soixante, les critiques althussérienne et foucaultiste de l'Histoire, la philosophie derridienne de la *différance*, la schizoanalyse de Deleuze et Guattari, l'économie libidinale de Lyotard et le nietzschéisme de Klossowski. J'ajouterais aussi, à titre de confirmation, s'il en fallait une, d'une part, que toute l'œuvre de Levinas s'ordonne autour du concept d'altérité dont l'identité ne serait, dit-il, que « la maladie », comme l'attestent ces deux derniers ouvrages : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1988) et *Le Temps et l'Autre* (1993)<sup>8</sup> ; d'autre part, que J. Baudrillard a cru pouvoir, dans son travail d'Habilitation, synthétiser la totalité et la diversité de sa recherche sous la dénomination, ô combien révélatrice : *L'Autre par lui-même*<sup>9</sup>, ce que vient corroborer l'argumentation de son dernier livre *L'Échange impossible*<sup>10</sup> qui est, au fond, la description et l'analyse de ce qu'il appelle « le jeu de l'altérité » dont je parlerai plus loin. Bref, toute la démarche philosophique se déploie et se focalise autour de l'altérité dans la mesure même où elle constitue et habite le processus temporel qui est, comme l'a fort justement souligné M. Merleau-Ponty<sup>11</sup>, le noyau ou le cœur de toute réflexion.

Aussi n'est-il pas étonnant que le septième et ultime niveau et mode d'altérité se situe dans le champ esthétique, c'est-à-dire celui de l'exploration et de l'exploitation du sentir par l'Art qui n'est, en réalité,

que la manière de jouer à l'infini avec cette temporalité radicale qui parcourt et anime le réseau chiasmatique de notre corporéité. Toute création artistique n'est-elle pas, en effet, à la fois la reconnaissance de l'altérité primordiale du matériau sensible qu'on appréhende et veut travailler, l'éclosion de celle, conjointe, du projet fictif de cette transformation et, *a fortiori*, l'avènement décisif de celle de la production effective de l'œuvre ? Autrement dit, quelle que soit la nature de la sensation organique (visuelle, auditive, tactile, olfactive, gustative ou kinesthésique) qui le déclenche et le véhicule, le travail de l'artiste est toujours l'expérience de l'altérité immanente à la temporalité de son désir et de son acte créateur.

Bien plus, la corporéité qu'il sollicite et utilise ne suscite-t-elle pas, à son tour, indépendamment de la différenciation biologique anatomique et physiologique qui la constitue, et par le seul déploiement spectaculaire de sa mise en jeu kinesthésique, deux autres types d'altérité que manifestent précisément le théâtre et davantage encore la danse ? Il y a, en effet, dans l'acte de danser, un premier type d'altérité que j'appellerai « performatif », puisqu'il est inhérent au seul mouvement en tant que tel. Comme l'a fort bien noté Trisha Brown, le mouvement du danseur ou de la danseuse implique une sorte de « distribution démocratique » de la corporéité, c'est-à-dire une manière de jouer et d'orchestrer ses différentes parties par un processus de recouvrement clandestin ou d'articulation secrète de mouvements simultanés virtuels et subtils : « j'altère, dit-elle, le sens d'un mouvement *a* en le pénétrant d'un mouvement *b* »<sup>12</sup>. Bref, tout processus dynamique présuppose une altérité immanente au dispositif synergique de l'effectuation motrice.

D'où, conjointement, un second type d'altérité que je qualifierai cette fois de « théâtral », dans la mesure où le ou la chorégraphe peut, dans sa composition, jouer ou faire jouer plus ou moins habilement les différents éléments de ce dispositif dans une finalité spectaculaire de théâtralisation du mouvement dansé. C'est, semble-t-il, comme l'a fort bien vu André Lepecki, ce que fait Meg Stuart en 1995 dans son solo *XXX. For Arlene and Colleagues* à la Judson Church de New York :

[...] elle traite, dit-il, son corps comme un collectif et assigne à chaque membre, chaque moitié du corps, chaque partie de son visage, les traits d'un personnage individuel. En comprimant la variété ethnographique dans sa seule présence, elle produit un effet tout en puissance et en transparence.<sup>13</sup>

Ainsi on constate que la danse dévoile, explore et exploite, par-delà la diversité statique des structures organiques, des modes d'altérité corporelle qui paraissent constituer, en quelque sorte, les racines profondes de tous les niveaux que j'ai tenté précédemment d'inventorier et évoquer. Il n'en demeure pas moins que de nombreux auteurs ont quelque peu négligé cet enracinement esthétique et plus spécifiquement chorégraphique et se sont ingéniés à interpréter leur diversité selon des perspectives et modèles réductionnistes en fonction d'une méthodologie dominante et/ou du choix d'un champ épistémologique privilégié, ce qui, à mes yeux, a malheureusement contribué à occulter et même dénaturer l'approche et *a fortiori* l'éclaircissement de ce problème fondamental et difficile de l'altérité. C'est ce que je voudrais maintenant, dans une seconde partie, essayer de démontrer en proposant *in fine*, au terme de cette analyse, une hypothèse personnelle susceptible de le résoudre et surtout de mieux faire comprendre, d'approfondir et enrichir le travail du danseur ou de la danseuse.

La première forme d'interprétation qui a prévalu et a cru pouvoir surmonter les difficultés et les insuffisances de l'altérité est bien entendu celle qui a été conçue, théorisée et transmise par les fondateurs de la pensée occidentale et qu'on regroupe habituellement sous l'étiquette de « tradition classique ». Il s'agit, comme on le devine, du *modèle ontologique*, tel qu'on le rencontre dans la philosophie grecque de Platon et d'Aristote et chez leurs héritiers plus ou moins fidèles, à savoir principalement les scolastiques du Moyen Âge et, dans une optique différente, Descartes et ses trois principaux disciples : Spinoza, Malebranche et Leibniz. Ce modèle consiste, ainsi que nous l'avons signalé succinctement dans notre problématique, non seulement à amalgamer et réduire toutes les formes d'altérité à un seul et unique

statut de nature purement métaphysique, celui d'apparence contingente, mais aussi et surtout à assigner à ces apparences le destin inéluctable, la nécessité de se fondre dans l'identité de l'être. Cette identité ontologique constitue donc la norme absolue et la finalité de toute différenciation et *a fortiori* de toute hétérogénéité : est autre ce qui trouble, pollue, perturbe, fragilise et appauvrit l'être par sa négativité, son instabilité, sa mutabilité. L'autre *n'est pas*, mais *devient et paraît*. À la limite, l'Un peut être dit, comme le fait Plotin, au-delà de l'Être lui-même, par le devenir potentiel qui le mine. Bref, l'altérité, dans cette perspective, dissout toutes ses modalités de différenciation ou variation immanente et se dilue elle-même dans les mirages du devenir de l'Être comme puissance souveraine.

Mais précisément ces mirages en sont-ils vraiment ou plus exactement ne faut-il pas rappeler et souligner qu'ils apparaissent comme tels pour une conscience qui ne peut pas ne pas les appréhender comme des êtres tout aussi présents et réels qu'elle-même, en un mot, comme *des phénomènes* et non comme des apparences inconsistantes et fugitives ? C'est en tout cas la question que se pose Husserl qui note, dans ses *Méditations cartésiennes*<sup>14</sup>, que l'expérience du monde et des autres n'est pas celle de « reflets » éphémères, mais d'une opération de *constitution* simultanée d'une conscience percevante et d'un phénomène perçu, indéfectiblement liés dans un même tissu ontologique qu'il appelle « intentionnalité ». En d'autres termes, l'expérience originaire de l'être est intersubjective et non monadique ou solipsiste. Telle est la *seconde interprétation dite phénoménologique* du problème de l'altérité qui, sans rompre ou renier la perspective ontologique, la décentre et la module radicalement. Elle a été, comme chacun sait, reprise et développée par M. Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception* où, insistant sur cette coexistence primordiale et, comme telle, transcendante du Moi et des Autres au sein de l'intentionnalité, il ne craint pas d'affirmer que « l'existence d'autrui ne fait difficulté et scandale » que « pour la pensée objective » mise en œuvre par les adultes et en revanche complètement absente chez les enfants<sup>15</sup>. Dans le même sillage phénoménologique,

E. Levinas va encore beaucoup plus loin dans la mesure où il récuse non seulement l'hégémonie ou le monopole de la référenciation ontologique, mais aussi la reconnaissance de l'intentionnalité comme vecteur déterminant. Pour Levinas, c'est l'accueil passif de l'Autre qui constitue ma subjectivité, la fait naître, l'habite, la temporalise et, par conséquent, rend caduque toute préséance ontologique d'une prétendue identité d'un Moi comme conscience intentionnelle. Il n'y a donc pas, à ses yeux, de vis-à-vis dans la violence implicite et feutrée d'une frontalité, mais l'expérience humaine de l'ouverture à « un Visage », c'est-à-dire à une expression et une parole et non à la réalité objective pesante et contraignante d'un faciès physique, d'une physionomie organique. L'altérité ne surgit alors que comme appel à un échange et un dialogue dans le champ de l'être, bref à *une relation éthique*. Elle ne se situe plus dans le champ de l'être, mais, comme l'énonce le titre d'un des derniers livres de ce philosophe, dans l'*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*<sup>16</sup>. Beaucoup plus que chez Husserl, cette approche de l'altérité semble ainsi se démarquer fondamentalement du modèle ontologique proposé par les Grecs en déplaçant à la fois son centre de perspective, son cadre de référence et son sens. Néanmoins, en dépit de cette réorientation, le modèle phénoménologique levinassien reste fidèle à la prescription husserlienne: il « exclut la métaphysique naïve, mais non la métaphysique en général »<sup>17</sup> à laquelle il croit nécessaire seulement de conférer une assise éthique. La problématique de l'Autre chez Levinas tout comme chez Husserl continue de s'inscrire dans le champ relationnel d'un Sujet, si défaillant, exposé et vulnérable soit-il, en quête de sens, ce qui implique la reconnaissance tacite de la légitimité d'une forme de questionnement centrée sur l'exigence d'élucidation du phénomène de la conscience de l'Autre et, par là, qu'on le veuille ou non, comme l'a souligné Derrida, d'un *a priori* subjectif en tant que point de vue transcendantal<sup>18</sup>. En somme, quels que soient la forme qu'on lui donne et l'usage qu'elle suscite, l'interprétation phénoménologique du statut de l'altérité reste tributaire du postulat du primat d'une conscience interrogative et de sa visée humaniste, ce

qui réduit inévitablement son champ d'intelligibilité et sa validité.

C'est ce que semblent avoir compris beaucoup de penseurs, en particulier dans les années soixante, c'est-à-dire à un moment crucial de l'essor de la linguistique avec l'école postsaussurienne (R. Jakobson, L. Hjelmslev, E. Benveniste) et des sciences humaines en général en tant que tentative d'explication précise et exhaustive de l'ensemble de notre environnement social. Face à un tel bouleversement épistémologique, ils jugent nécessaire, en effet, de rompre avec l'optique purement métaphysico-éthique de la phénoménologie et son choix délibéré et exclusif d'une description, si rigoureuse soit-elle, du vécu empirique de la relation intersubjective. Mieux encore, ils se proposent d'en inverser le centre de perspective en le situant désormais non plus dans le Sujet ou l'*Ego*, mais dans l'objet qui, bien loin d'être un simple vis-à-vis phénoménal, est envisagé comme réalité organisée ou plus exactement ensemble relationnel isomorphe, bref comme *structure*. D'où un nouveau modèle au sens strict parce que formel de l'altérité, le *modèle structuraliste*. Ainsi, à la naïveté du regard subjectif revendiquée par la conscience du phénoménologue, la conception structuraliste oppose la volonté scientifique de comparaison et de décryptage analytique et systématique des autres comme configurations signifiantes, c'est-à-dire totalités codifiées de signes, architectures sémiotiques analogues au langage théorisé par Saussure et ses disciples. Dans cette optique, l'Autre n'est donc plus appréhendé par et pour son sens, comme médium d'une expérience, d'une expression et d'une communication, mais en tant que composition réglée, syntaxe et rhétorique d'unités signifiantes qui seraient, pense-t-on, des invariants universels. Telle est, par exemple, la démarche de Lévi-Strauss et de son équipe, pour lesquels la différenciation des individus et des groupes qui composent toute société se réduit à celle des règles qui déterminent toutes leurs modalités d'échanges, aussi bien des femmes que des richesses et des messages proprement dits, en somme leur système de parenté, de gestion économique et de communication linguistique. S'il y a une altérité

sociale et anthropologique, c'est celle, par conséquent, des structures comme grammaires ou codifications distinctes qui régissent l'apparente diversité collective et ethnique; structures qui ne dépendent pas de l'émetteur comme Sujet intentionnel, qui précèdent le message lui-même et son désir de sens et, en définitive, se manifestent dans la seule extériorité et priorité du signifiant par rapport au signifié, ce qui fait dire à Lacan que, comme le rappelle V.Descombes<sup>19</sup>, «le discours fonde le lien social», devenant par là même un pur lien symbolique. Ainsi s'explique la place prépondérante accordée par Lévi-Strauss aux mythes: bien loin d'être l'expression du vécu de la conscience collective du récitant qui seule lui donnerait son sens, le mythe est, en effet, avant tout, aux yeux de ce philosophe, un récit avec une forme narrative spécifique qui préexiste à la narration et dont on peut déterminer le code. En le comparant dès lors à ceux d'autres récits analogues, on est en mesure, selon lui, d'en dégager une série d'invariants présents dans toutes les sociétés, si différentes soient-elles et indépendamment de leur situation géographique et de leur histoire. L'apparente irréductibilité des ethnies étudiées est donc sous-tendue par l'identité relative des structures, ce qui revient à reconnaître une relativisation du discontinu ou, si l'on préfère, une similitude et continuité des codes par-delà l'écart différentiel comme donnée insurmontable.

*Dans cette hypothèse, écrit Lévi-Strauss, l'identité est une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses, mais sans qu'il ait jamais d'existence réelle.*

Ainsi croit-il pouvoir proposer une solution à l'antinomie qui lui est classiquement objectée:

*[...] vous voulez étudier des sociétés complètement différentes, lui dit-on, mais, pour les étudier, vous les réduisez à l'identité [...] cette solution n'existe, répond-il, que dans l'effort des sciences humaines pour dépasser cette notion d'identité, et voir que son existence est purement théorique: celle d'une limite à quoi ne correspond en réalité aucune expérience.*<sup>20</sup>

Il apparaît donc que l'approche structuraliste se veut essentiellement scientifique et par là procède

d'une quête de la raison, bien plus d'une raison élargie dans la mesure où elle vise à «comprendre, comme l'écrit Merleau-Ponty<sup>21</sup>, ce qui en nous et dans les autres précède et excède la raison» et que Lévi-Strauss lui-même appelle «une sorte de superrationalisme»<sup>22</sup>. Autrement dit, il s'agit d'«apprivoiser l'élément brutal de l'existence, d'assimiler l'hétérogène, donner sens à l'insensé, de rationaliser l'incongru, bref, traduire l'autre dans la langue du même»<sup>23</sup>, même si celui-ci est purement asymptotique. Une telle tâche implique, par conséquent, comme on le voit, un double postulat que certains peut-être jugeront quelque peu contradictoire: d'une part, celui de la légitimité d'une visée universalisante et, du même coup, de la croyance en l'existence d'invariants universels; d'autre part, celui du monopole hégémonique du code linguistique comme unique référence et seul fondement épistémologique et axiologique, ce qui destitue et invalide du même coup l'Homme comme producteur privilégié de sens et critère exclusif de valeur, en un mot l'Humanisme. Ainsi l'étrange collusion de cet universalisme transcendantal et de cet antihumanisme réduit-elle l'Histoire, jusqu'ici prônée comme l'œuvre spécifique de l'Homme, à un mythe, le mythe occidental par excellence, celui que va précisément déconstruire Michel Foucault en dévoilant la structure épistémologique ou, selon sa terminologie, «l'épistémè» qui la rend possible et la fait naître.

Or ce double postulat autant que la critique de l'Histoire qui en résulte sont loin d'être évidents et en tout cas font problème. Bien plus, la démarche structuraliste qu'ils autorisent n'offre-t-elle pas un certain paradoxe relevé et dénoncé à juste titre par Vincent Descombes? En effet, d'une part, elle proclame, à l'encontre de la Phénoménologie, que le signifiant n'est pas au service du Sujet ou, si l'on préfère, de la soumission de l'Homme aux systèmes signifiants constitués par l'universalité intemporelle de la structure linguistique; d'autre part, et d'une façon quelque peu surprenante, elle démontre la légitimité de cette assertion

*[...] en puisant ses concepts dans la théorie de l'information, c'est-à-dire dans une pensée d'ingénieurs dont le vœu est, comme l'indique le mot «cybernétique» dont ils ont fait leur titre*



*scientifique, de donner à l'être humain le contrôle de toute chose grâce à une meilleure maîtrise de la communication.*<sup>24</sup>

Pour résoudre ou surmonter un tel paradoxe, ne convient-il pas dès lors de rectifier l'usage et l'interprétation de cette théorie de l'information en conciliant l'organisation de la dimension structurale et l'intégration du statut d'un sujet producteur et responsable, en d'autres termes, l'identité épistémologique et l'altérité ontologique? C'est ce que tentent d'effectuer certains chercheurs en proposant un *quatrième modèle* d'intelligibilité de cette identité et de cette altérité qui a précisément pour caractéristique non de les dissocier en une relative exclusion comme dans le modèle structuraliste, mais au contraire de les joindre ou enchaîner indéfectiblement toutes deux comme phases du processus ontologique lui-même en tant que devenir ou dynamique de production de l'individu, en un mot, du processus d'individuation. Ce modèle, que j'appellerai *systémique*, est celui qui est invoqué, expliqué et justifié avant tout par Gilbert Simondon dans un remarquable ouvrage intitulé *L'Individu et sa genèse physico-biologique*<sup>25</sup>.

Contrairement aux trois approches précédentes, qui toutes présupposent et partent d'une altérité constituée et donnée dans la réalité de l'individu comme entité distincte soit physique, soit biologique, soit psychologique et sociale ou de tout autre ordre, G. Simondon postule fondamentalement que le principe d'individuation est antérieur à l'individu lui-même, autrement dit que celui-ci n'a aucun privilège ontologique, mais bien au contraire qu'il reçoit son être du devenir qui le génère. Il faut donc inverser la démarche admise jusqu'ici et connaître l'individu à travers l'individuation, c'est-à-dire le processus de différenciation comme formation des altérités multiples, ce qui revient, en fait, à reconnaître que la genèse est constitutive de l'être lui-même, sa dimension primordiale et non son opposé comme le soutient la Philosophie traditionnelle. En d'autres termes, si Simondon recourt à «un postulat de nature ontologique»<sup>26</sup>, celui-ci change de modalité et par là de signification: l'être se fait devenir et plus précisément «ontogenèse de l'individu» comme

structure à la fois identique et autre qui n'en est donc qu'«une phase»<sup>27</sup>. Ainsi, avec cette hypothèse, Simondon à la fois réinterprète à sa manière et relativise encore davantage ce concept de structure qui constitue la pierre angulaire de l'épistémologie lévi-straussienne. Il la réinterprète et la relativise radicalement, en effet, d'une part, en l'inscrivant dans le cadre du fonctionnement d'«un système» organisé beaucoup plus vaste et plus mobile ou, selon sa propre expression, «métastable»; d'autre part et conjointement, en expliquant cette métastabilité même par la nature essentiellement énergétique de ce système. Autrement dit, la structure à la fois perd son privilège de fondement théorique exclusif et change de référent épistémologique: sa dimension systémique n'est plus calquée sur celle de la permanence du code linguistique ou sémiologique, mais sur celle de la dynamique du processus énergétique qui régit la totalité de l'univers. Elle n'est, en fin de compte, qu'un état précaire d'équilibre ou «un cas de résolution apparent et passager du système métastable» de l'évolution de l'énergie cosmique.

Cette métastabilité systémique se définit, en effet, selon Simondon, par «trois notions fondamentales: celle d'énergie potentielle, celle d'ordre et celle d'augmentation de l'entropie»<sup>28</sup>. Contrairement aux Anciens qui opposaient mouvement et repos, stabilité et instabilité, il faut, dit-il, envisager l'être comme une énergie primitive et originelle soumise à des tensions constantes et qui ne cesse de se dédoubler dans un couple ou une polarité individu/milieu. D'où de multiples phases d'équilibre qui constituent autant d'ordres spécifiques où l'énergie se transforme en se dégradant inexorablement. Ainsi, par cette métastabilité énergétique immanente, le processus d'individuation tend vers trois ordres ou niveaux successifs de complexification: le niveau physique, tout d'abord, où on voit, grâce aux théories complémentaires des champs et des corpuscules tout comme celles des *quanta* et de la mécanique ondulatoire qui illustrent en quelque sorte «un régime de préindividuel», surgir des états de système macroscopique comme les cristaux; le niveau biologique ensuite qui perpétue dans le vivant ce

premier état d'individuation par une «résonance interne» indéfinie, une sorte de «théâtre d'individuation», selon l'heureuse expression de Simondon<sup>29</sup>.

*Il y a dans le vivant, écrit-il, une individuation par l'individu et non pas seulement un fonctionnement résultant d'une individuation une fois accomplie, comparable à une fabrication.*

Bref, le vivant se modifie lui-même en modifiant sa relation au milieu: il est «système individuant et système s'induisant»<sup>30</sup>. Un troisième niveau, à la fois et indissolublement psychique et collectif, se manifeste enfin dans

*[...] la poursuite de l'individuation vitale chez un être qui, pour résoudre sa propre problématique, est obligé d'intervenir lui-même comme élément du problème par son action, comme sujet; le sujet peut être conçu comme l'unité de l'être en tant que vivant individué et en tant qu'être qui se représente son action à travers le monde comme élément et dimension du monde.*<sup>31</sup>

Or précisément cet être psychique ne peut résoudre sa propre problématique, comme nous le disions, qu'en l'insérant dans l'individuation collective qui constitue, d'une certaine façon, l'extériorité de celle conquise intérieurement par le sujet. Ces deux individuations réciproques définissent ainsi une catégorie de «transindividuel»<sup>32</sup>, où le vivant s'éprouve dans la mouvance et la précarité des relations adaptatives de l'individu au milieu: d'une part, par le couple primitif de la sensation et du tropisme; d'autre part, par le couple cognitif de la perception et de la science; et enfin simultanément par celui de l'affectivité et de l'émotivité en tant que résonance interne de ce processus. En somme, pour Simondon, il n'y a plus de réalité unique et homogène, mais un système foncièrement métastable comme opération perpétuelle d'individuation, c'est-à-dire de production d'ordres disparates en tension permanente, ce qui précisément, à ses yeux, définit la notion d'«information»: «elle est, écrit-il, la signification qui surgira lorsqu'une opération d'individuation découvrira la dimension selon laquelle deux réels disparates peuvent devenir système»<sup>33</sup>. Ainsi, contrairement à l'acception technologique ou

cybernétique commune qui la réfère aux signaux, elle ne désigne pas une chose donnée, un message émis réellement, mais seulement «une exigence d'individuation», «un changement de phase d'un système». Du même coup, cette notion d'information se substitue à celle de Forme ou Gestalt en tant que structure constituée qui ne correspond, elle, qu'à un état du système<sup>34</sup>.

Comme on le voit, le modèle systémique proposé par Simondon implique donc une conception de l'être non plus substantielle, mais purement relationnelle: il n'a plus d'identité, mais ne cesse, écrit-il, de «se déphaser par rapport à lui-même, de se déborder lui-même de part et d'autre de son centre»<sup>35</sup>. C'est ce qu'il appelle «la transduction», c'est-à-dire, concrètement,

*[...] une opération physique, biologique, mentale, sociale par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante.*

En définitive, la transduction s'offre comme «une structure réticulaire amplifiante», «une individuation en progrès»<sup>36</sup> qui, tout comme la dialectique hégélienne, suit l'être dans sa genèse. Mais, en revanche, à l'inverse de celle-là, la transduction ne fait pas apparaître le négatif comme seconde étape: elle le suppose, au contraire, «immanent dans la condition première sous forme ambivalente de tension et d'incompatibilité», en tant que potentiels appelés à s'individer, donc à se convertir en structures positives. Par là même aussi,

*[...] à la différence de la démarche dialectique, la transduction ne suppose pas l'existence d'un temps préalable comme cadre dans lequel la genèse se déroule, le temps lui-même étant solution, dimension de la systématique découverte: le temps sort du préindividuel comme les autres dimensions selon lesquelles l'individuation s'effectue.*<sup>37</sup>

Néanmoins, à y bien regarder, il s'agit là, me semble-t-il, d'une conception tout aussi totalisante que

celle de Hegel : la problématique de l'altérité s'inscrit dans une vision systémique qui est intégrative, par essence, et, par conséquent, dissout nécessairement l'opacité et l'hétérogénéité aléatoire de toute expérience quelle qu'elle soit, réduite à un statut de phase d'un devenir préréglé, d'une genèse théoriquement ou épistémologiquement programmée. En ce sens, tout en surmontant les contradictions internes de l'approche structuraliste, ce modèle interprétatif ne peut répondre aux questions soulevées par une telle expérience envisagée en elle-même et nous invite à la sonder davantage. Mais il est tout aussi indéniable, en revanche, qu'elle nous ouvre plusieurs pistes intéressantes, quatre principalement qui seront choisies et exploitées par d'autres modèles : la première est bien évidemment celle de considérer *le devenir comme dimension fondamentale de l'être*, autrement dit, d'en faire une ontogenèse. La deuxième est de caractériser précisément cette ontogenèse par un mécanisme de *dédoublement* ou de déphasage ininterrompu, par lequel chaque structure se prolonge dans un réseau indéfini de structures nouvelles de plus en plus différenciées, bref dans un processus d'individuation continuée. D'où aussi une troisième piste connexe qui consiste à envisager ce mécanisme d'individuation comme « *une tension* entre deux réels disparates », qui est l'information elle-même désormais étrangère à toute finalité technologique de transmission, en un mot, à définir le devenir ontologique comme tension permanente. Enfin, quatrième piste encore plus prometteuse parce que plus radicale, cette tension implique l'existence d'un fonctionnement énergétique généralisé en changement perpétuel : l'ontogenèse du même et de l'autre est un système énergétique métastable, en tant que *structure réticulaire amplifiante*. Or, comme je l'annonçai précédemment, ces quatre pistes ont connu divers prolongements ou développements parfois inattendus et surprenants, en tout cas indépendants de la vision systémique et épistémologique de Simondon. Ils se manifestent plus particulièrement dans trois autres modèles qui viennent utilement compléter et enrichir les quatre premiers qui ont été évoqués.

Ainsi je crois pouvoir distinguer *un cinquième modèle* interprétatif du phénomène d'altérité dans deux approches apparentées en tant qu'issues toutes deux du regard psychanalytique, à savoir la théorie d'*ethnopsychanalyse* complémentariste de Georges Devereux et la conception néofreudienne de *l'entre-deux* avancée par Daniel Sibony<sup>38</sup>. Bien que différentes dans le discours et l'argumentation, ces deux approches se caractérisent, en effet, par un même souci de souligner la dimension inéluctable, irréductible et forte du lien ou de la relation qu'implique toute reconnaissance d'altérité : elles constituent donc deux prospections singulières et deux approfondissements parallèles de la deuxième et surtout troisième pistes simondonniennes mentionnées plus haut, à savoir, à l'intérieur du mécanisme de dédoublement, la mise à jour de la tension entre « deux réels disparates » immanente à tout processus d'individuation. En ce sens, je serais tenté de qualifier ce modèle de *tensionnel* ou *interpolaire*. Or cette tension revêt, chez Devereux, une forme particulière : elle découle de l'importance centrale qu'il accorde à la notion de « double ». Le corps, à ses yeux, ne peut se comprendre qu'accompagné de ses doubles qui permettent de cerner ses frontières et de déterminer son identité en rapport avec une altérité. Il y a ainsi une grande diversité de doubles corporels : double métonymique (la partie pour le tout, le tout pour la partie) ; double métaphorique en tant qu'analogique ; double spéculaire (portrait, ombre, écho, odeur, parfum) ; double symétrique (qui appartient, par exemple, à l'autre sexe ou à un autre monde) ; double identique (clone, sosie, jumeau) ; double par inversion ou réversibilité comme association du contenant et du contenu, du noyau et de l'écorce, du dedans et du dehors, du plein et du creux, du haut et du bas, de la gauche et de la droite, de l'avant et de l'arrière, du rétrécissement et de l'expansion ; également double psychique qui résulte de l'introjection de la culture ; et conjointement double culturel par projection de l'inconscient, et bien d'autres encore. Autant de doubles qui sont étudiés et servent d'outils privilégiés à l'ethnopsychiatrie de Devereux et de ses disciples comme Tobie Nathan<sup>39</sup>. En fait, dans cette optique,

prévaut l'idée que toute forme d'altérité ou de différenciation, si minime soit-elle, obéit à l'exigence et même l'impératif de complémentarité, c'est-à-dire non de l'exclusion ou, à l'inverse, de la réduction, mais d'une force attractive de débordement et d'enrichissement, de fécondation réciproque: le complémentarisme ethnopsychanalytique apparaît, par conséquent, plus généralement comme un choix méthodologique qui régit non seulement les sujets ou *a fortiori* les objets, mais l'ensemble du champ théorique des disciplines qui les étudient.

Or il est remarquable, à ce propos, qu'une telle visée généralisante et à caractère méthodologique se retrouve dans l'approche également d'inspiration psychanalytique de Daniel Sibony. Néanmoins, chez celui-ci, l'accent est déplacé de la complémentarité du double vers l'espace et la dynamique de «la coupure-lien» de *l'entre-deux*. En effet, selon lui, le concept de différence avec, dit-il, «ses sous-produits appréciables, la différance avec *a* inventée par Derrida et le différend employé par J.-F. Lyotard», ne suffit plus pour comprendre les divers phénomènes d'altérité de sexe, de race, d'âge, de nationalité, de langue, de culture, de profession et même d'identités multiples. Il faut aussi prendre en compte «l'espace où les deux termes semblent convoquer l'origine pour s'expliquer avec elle et pour que puisse s'élaborer un passage entre deux»<sup>40</sup>. Aux yeux de Sibony, «l'origine, ce n'est pas seulement là d'où on vient», mais ce sur quoi on bute et ce qui anime nos déplacements, une limite indépassable qui «induit des voies de passage». Ainsi, par exemple, écrit-il,

[...] il n'y a pas de langue-origine ni d'origine des langues, mais les effets de l'origine viennent se jouer entre deux langues; il n'y a pas La Femme, mais le fantasme qu'elle représente vient se jouer entre deux femmes; il n'y a pas La place mais sa question se joue dans le déplacement, l'entre-deux places; il n'y a pas la Vie ou la Mort mais ça se joue entre vie et mort; il n'y a pas d'Identité mais ça se joue dans l'entre-deux-identités et les mutations de l'origine. L'origine, ajoute-t-il, est un retrait qui conditionne l'entre-deux-traits. Elle se retire des entre-deux qu'elle implique et déclenche, et que son retrait conditionne. C'est pour cela que les entre-deux sont des figures de l'origine – des dissipations de l'origine.<sup>41</sup>

En d'autres termes, l'entre-deux est une sorte d'«opérateur» dynamique qui travaille l'expérience étrange de la rencontre entre deux entités qui, impulsées par le fantasme d'une unité originelle, ne cessent de passer l'une par l'autre, de se confondre, de se détacher, de revenir et en même temps de s'éloigner.

*L'origine, comme l'horizon, dit Sibony, nous suit quand on la fuit, s'éloigne quand on y vient, et ses éclipses ou retours se marquent non par une donnée pure, unique, mais par deux moments, deux instances, entre lesquelles on est pris, on se retrouve pris, souvent à son insu.*

Bien entendu, la fin de cette citation laisse deviner que toute cette argumentation et le modèle qu'elle tend à promouvoir procède ou découle de l'hypothèse psychanalytique de l'inconscient comme régisseur caché et en même temps ambivalent de toute notre vie. Sibony en tout cas reconnaît indirectement le poids de cette hypothèse sur sa propre approche de l'altérité lorsqu'il écrit:

[...] il se pourrait que la grande trouvaille de Freud tienne dans cette mauvaise nouvelle qu'il a apportée aux humains: l'homme est porté par quelque chose de lui qui lui est étranger; il n'est pas intégré à lui-même; et ce à cause d'un écart intrinsèque qui s'appelle «inconscient». Cela n'empêche pas, continue Sibony, d'essayer d'intégrer, de s'intégrer, à condition d'être en mesure de supporter que ça échappe.<sup>42</sup>

Et on sait que Julia Kristeva, de son côté, a largement exploité et orchestré ce thème dans son livre déjà mentionné au titre révélateur: *Étrangers à nous-mêmes*. Mais il est remarquable aussi et pour le moins assez surprenant que Sibony, lui, ait voulu conférer à cette origine, en soi purement métapsychologique, un statut plus général et en quelque sorte l'extrapoler à d'autres champs disciplinaires. Ainsi prétend-il l'appliquer légitimement aussi bien à la physique, avec l'exemple caractéristique de la vitesse de la lumière comme phénomène originaire dans la texture et la constitution de l'espace, que dans l'astronomie avec la théorie du *big bang* comme origine du temps et, par là, de l'entre-deux des successions, et dans les mathématiques enfin avec la théorie des ensembles dont l'origine se situe dans le tout de l'univers qui,

par son retrait, permet aux autres de se compter comme ensembles et de se comparer<sup>43</sup>.

En fait, cette métaphorisation systématique de l'origine, dont l'identité n'est qu'une figure ou une prise de vue passagère par l'épreuve de l'entre-deux<sup>44</sup>, m'incite à penser qu'elle procède d'une mythologie souterraine, en l'occurrence ici chez Sibony, d'une herméneutique théologique de l'Ancien Testament et plus exactement de la Genèse, comme le laissent apparaître les cinq dernières pages de la conclusion de son livre<sup>45</sup>: si l'entre-deux, comme il ne cesse de le répéter, est issu du partage de l'origine avec elle-même et avec l'Autre et, par conséquent, d'une coupure qui est en même temps lien, il se manifeste avant tout dans une certaine idée biblique de l'alliance.

En effet, écrit Sibony,

*[...] il se trouve que c'est l'Ancien Testament qui le premier a mis en lumière cette idée : pour faire alliance on coupe en deux, on reconnaît la coupure voire la béance, ça ouvre l'espace d'un entre-deux à travers quoi passent le lien, ses transmissions, ses traductions et métamorphoses... et on renoue avec tout ça. L'entre-deux devient un espace de lien « entre l'un et entre l'autre ».*<sup>46</sup>

Autrement dit, il paraît évident, à mes yeux, que le modèle d'interprétation du couple antinomique identité/altérité proposé par Sibony se fonde, par-delà la référence à la théorie freudienne de l'inconscient, sur une exégèse religieuse du texte sacré du Livre des Hébreux. Il neutralise ainsi l'interrogation soulevée par cette antinomie au profit d'une croyance feutrée ou masquée qui, d'une certaine façon, *mutatis mutandis*, fait écho à l'idéologie laïque, socialisante et humaniste du complémentarisme ethnopsychiatrique de Devereux. Bref, l'approche que j'ai appelée «interpolaire ou tensionnelle», focalisée entièrement sur l'espace et la dynamique de la relation avec l'autre, demande à être recentrée et éclairée dans ses véritables soubassements énergétiques, et plus exactement dans la seule matérialité de son apparition.

C'est précisément ce que tentent de faire Gilles Deleuze et Félix Guattari qui, pour rendre compte de ce fameux «entre-deux» dont ils reconnaissent l'existence primordiale tout autant que Sibony et bien

avant lui, recourent non au mythe d'une origine partagée, perdue ou redonnée, morcelée ou totalisante, mais à l'affirmation de la seule réalité matérielle et intensive du devenir qui « ne produit pas autre chose que lui-même », n'a pas de sujet, ni de termes distincts de lui-même, n'est pas une évolution<sup>47</sup>, bref se déploie comme une force nue, sans entraves et sans amarres, sans passé et sans avenir. Ainsi, écrivent-ils,

*[...] une ligne de devenir n'a ni début ni fin, ni départ ni arrivée, ni origine ni destination; et parler d'absence d'origine, ériger l'absence d'origine en origine, est un mauvais jeu de mots. Une ligne de devenir a seulement un milieu. Le milieu n'est pas une moyenne, c'est un accéléré, c'est la vitesse absolue du mouvement. Un devenir est toujours au milieu, on ne peut le prendre qu'au milieu. Un devenir, ajoutent-ils, n'est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entredeux, frontière ou ligne de fuite, de chute, perpendiculaire aux deux. Si le devenir est un bloc (bloc-ligne), c'est parce qu'il constitue une zone de voisinage et d'indiscernabilité, un no man's land, une relation non localisable emportant les deux points distants ou contigus, portant l'un dans le voisinage de l'autre, et le voisinage-frontière est indifférent à la contiguïté comme à la distance.*<sup>48</sup>

Il me paraît évident, en ce sens, que Sibony, comme on peut le vérifier à la page 11 de son livre, a repris quasiment les mêmes termes employés ici, dans *Mille Plateaux*, par Deleuze et Guattari, mais en les inscrivant dans une conception du devenir absolument antinomique, puisque désormais soumis à une normalisation mythologique. Le devenir deleuzo-guattarien, lui, au contraire, n'obéit à aucune règle, est dépourvu de toute référence et croît avec l'innocence sauvage, la vigueur incontrôlable du rhizome qui, à l'encontre de l'arborescence programmée et ordonnée ou hiérarchique de l'arbre, étend d'une façon anarchique et aléatoire ses tiges souterraines. Ce *modèle rhizomatique* du devenir dissout donc en même temps l'un et le multiple dans la mouvance d'une connexion indéfinie et hétérogène qui parcourt tous les ordres ou genres de la nature et de la culture ou de l'artifice<sup>49</sup> en procédant des jeux non signifiants de «variation, expansion, conquête, capture, piqure» d'un système énergétique ou, si l'on préfère, d'un réseau hybride d'intensités.



Cette nouvelle approche est ainsi à la fois la récapitulation et le développement des quatre pistes tracées ou initiées par Simondon : elle réduit l'être à un devenir qui lui-même s'offre comme une « structure réticulaire amplifiante » d'intensités énergétiques hybrides en perpétuel dédoublement et, par conséquent, comme un système foncièrement métastable. Autrement dit, dans cette optique, l'altérité n'est en aucun cas une donnée empirique de quelque ordre qu'elle soit, objective ou subjective, physico-chimique ou psychique, formelle ou relationnelle, mais le processus même qui conditionne toute différenciation. Comme on le sait, Deleuze lui-même trouve une illustration de cette idée dans le Robinson du *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier qui justement dépeint, dans son roman, une île déserte où s'efface progressivement la présence d'Autrui : « il faut comprendre », écrit-il dans un appendice de *Logique du sens*,

*qu'autrui n'est pas une structure parmi d'autres dans le champ de perception (au sens où, par exemple, on lui reconnaîtrait une différence de nature avec les objets). Il est la structure qui conditionne l'ensemble du champ, et le fonctionnement de cet ensemble, en rendant possible la constitution et l'application des catégories précédentes. Ce n'est pas le moi, c'est autrui comme structure qui rend la perception possible.*<sup>50</sup>

On peut donc dire qu'avec Deleuze associé plus tard avec Guattari, le concept d'altérité acquiert un statut de réalité transcendante qui est celui du devenir lui-même en tant que condition *a priori* et autosuffisante de notre expérience sensorielle. Or précisément ce statut de réalité a-t-il lui-même une garantie, une légitimité ? Ne peut-on l'imputer à un effet d'illusion ? L'altérité n'est-elle pas plutôt réductible à un simple jeu ? C'est en tout cas ce que croit pouvoir supposer Jean Baudrillard en proposant ainsi un septième et ultime modèle interprétatif, le plus radical parce que totalement nihiliste et que pour cette raison même, en m'autorisant de la qualification que ce penseur s'est attribuée à lui-même, j'appellerai *paroxystique ou paroxyste*<sup>51</sup>. Pour lui, en effet, « la réalité est une imposture. Sans vérification possible, le monde est une illusion fondamentale »<sup>52</sup>. Il n'y a plus

de réel parce qu'il n'y a pas d'équivalent, pas de double, pas de représentation, pas de miroir du monde qui pourrait lui garantir son être dans un échange possible. Il en est ainsi de n'importe quel système aussi bien économique, politique, juridique, esthétique que biologique et physique dans la mesure où aucun d'entre eux ne peut justifier ses vues « à un niveau universel » : chacun est affecté, dit Baudrillard, « de l'indécidabilité croissante de ses catégories, de ses discours, de ses stratégies et de ses enjeux »<sup>53</sup>. D'une manière plus fondamentale encore, notre pensée qui tente de les appréhender, de les énoncer et de leur conférer une rationalité critique est en quelque sorte entraînée dans « un processus catastrophique », qui est celui « d'un dérèglement de toutes les règles du jeu »<sup>54</sup> non seulement par l'impossibilité de validation de ses couples de valeurs directrices comme le Vrai et le Faux, le Bien et le Mal, mais aussi par l'inadéquation, mieux l'absence d'ancrage du signe à tout référent, sa flottaison à l'instar des monnaies :

*[...] il passe, écrit Baudrillard, dans la simulation et la spéculation pure de l'univers virtuel, celui de l'écran total, où la même incertitude plane sur le réel et sur « la réalité virtuelle », dès lors qu'ils ont disjoncté. Le réel ne prend plus force de signe et le signe ne prend plus force de sens.*<sup>55</sup>

Autrement dit, la virtualisation provoquée par l'inflation généralisée de la simulation nous emporterait inexorablement dans la turbulence d'« une machination » infernale où toute réalité se dérobe, devient illusion et par là s'anéantit dans une vaine identification, une sorte de « métastase indéfinie de l'identité », selon Baudrillard<sup>56</sup>, celle même du « cycle du Rien »<sup>57</sup>. Ainsi, aux yeux de ce penseur, le monde joue à se dédoubler pour se donner l'illusion d'exister par « la comédie du Virtuel » qui, sous toutes ses formes (le numérique, l'information, la computation universelle, le clonage), permet, d'une façon fantasmagorique, l'équivalence finale de toutes choses. Par conséquent, je ne pense plus le virtuel, mais « le virtuel me pense. Mon double erre au fil des réseaux, où je ne le rencontrerai jamais »<sup>58</sup>. En définitive, la dimension virtuelle, en totalisant et monopolisant aujourd'hui tout le réel, évacue toute alternative

imaginaire, exclut toute altérité radicale et le condamne à se dévorer lui-même<sup>59</sup> : elle nous fait accéder du même coup à « un stade paroxystique », c'est-à-dire, selon l'étymologie grecque du mot (paroxyton), situé au moment avant-dernier, juste avant la fin où il n'y a plus rien à dire et tolérant seulement la parodie comme dernière lueur de la réalité avant de disparaître<sup>60</sup>.

Avec Baudrillard, comme on le voit, nous atteignons l'approche extrême, semble-t-il, de l'altérité puisqu'à l'inverse de tous les modèles précédents, celle-ci non seulement perd toute référence à une réalité, être ou devenir, intentionnalité ou structure, archétype originel ou système métastable et rhizomatique, mais dissout cette réalité même dans une sorte de simulation galopante et indéfinie comme processus de virtualisation généralisée, en d'autres termes, de nivellement identitaire par équivalence illimitée. Or si une telle perspective offre, à mes yeux, l'intérêt majeur de pointer et souligner la nature et la cause du dédoublement qui affecte la totalité des apparences et les rend illusoires et instables, à savoir le fameux mécanisme de simulation, elle semble, en revanche, en proposer une interprétation triplement discutable : d'une part, par la rhétorique qui la véhicule ; d'autre part, par la définition même de ce mécanisme et du virtuel qu'il est censé produire ; enfin par la justification qu'elle en donne.

En effet, on ne peut pas ne pas s'étonner, tout d'abord, du statut ambivalent du discours même par lequel Baudrillard prétend et tente de nous faire connaître sa pensée : s'il consent à l'énoncer, n'est-ce pas parce qu'il croit implicitement à son pouvoir de signification et conjointement à la possibilité de nous y faire adhérer alors que, par ailleurs, il affirme précisément destituer le signe de toute légitimité, puisque sans référent et inéchangeable, et proclame à la fois le caractère illusoire de toute valeur de vérité et l' inanité de toute argumentation logique, de toute démarche rationnelle visant à convaincre l'interlocuteur éventuel ? Si tout est frappé *a priori* d'incertitude et devient indécidable, au nom de quoi devrais-je accepter de faire crédit à un discours péremptoire qui assène des aphorismes aussi catégoriques que des oracles prophétiques ? Sans

doute, Baudrillard a-t-il toujours la ressource d'invoquer précisément « le cycle du Rien » dans lequel nous évoluons, pensons et parlons et qui évacue *a priori* la contradiction et l'irrationnel et où « tout y est paradoxal »<sup>61</sup>. Mais une position aussi inexpugnable ne condamne-t-elle pas le penseur sinon à la clôture autistique, du moins, en tout cas, à l'évasion dans le cri ou à la seule issue du rêve ou du délire poétique et plus généralement de l'acte artistique, ce qui, d'ailleurs, peut ouvrir, selon moi, de vastes et radieux horizons ? Son choix actuel et, semble-t-il, définitif de se consacrer exclusivement à la photographie me paraît indiquer cette prise de conscience :

*[...] quand le discours arrive à une limite, avoue-t-il, il doit s'arrêter ou se métamorphoser. L'image-photo est pour moi la plus belle métamorphose du discours arrivé à ses confins théoriques.*<sup>62</sup>

Mais même si nous acceptons la légitimité et l'opportunité d'un tel parti pris, il reste que Baudrillard se croit autorisé à nous proposer une analyse pour étayer son propos : celle du mécanisme de simulation comme processus de virtualisation. D'où ma deuxième réserve ou interrogation : dans quelle mesure une telle analyse permet-elle de rendre compte de ce phénomène ou seulement même de l'éclairer ? Tout le raisonnement de Baudrillard, en effet, repose sur un triple postulat connexe, à savoir : d'une part, toute valeur, et en tout premier lieu celle de vérité, est attestée par la possibilité d'un échange avec une réalité censée en être le référent ; d'autre part, cet échange implique sa réduction à une équivalence ; enfin, une telle équivalence généralisée n'est elle-même rendue possible que par l'usage d'un substitut à tout référent réel dont il constitue la négation même et offre l'illusion ; substitut qu'il appelle « le virtuel » et qui est donc le résultat du processus dit de simulation comme « réversion et mise à mort de toute référence », à l'encontre même de la représentation, du reflet et du masque. Or ce triple postulat est, à mes yeux, sujet à caution pour trois raisons essentielles :

1° le rapport à la valeur non seulement n'est pas homogène et universalisable, mais il est chaque fois l'effet d'un processus singulier et unique d'élaboration du

*référent* qui n'a rien à voir avec celui d'échange qui n'a lieu, lui, qu'avec des choses déjà données ou existantes. De plus, il présuppose une intentionnalité qui est totalement étrangère à celle d'une référenciation axiologique, qu'elle soit logique, éthique ou esthétique dans la mesure où celle-ci implique le maintien indispensable à la fois d'une distance et d'une dénivellation ou subordination qui la rendent précaire. 2° Cet échange ne peut pas se réduire au seul principe d'équivalence puisque, d'une part, les valeurs de la chose et du référent sont d'ordres différents; et, d'autre part, que leur égalité prétendue suppose l'intervention d'une estimation qui demande chaque fois à être cautionnée.

3° Enfin et surtout le processus de simulation ne se confond en aucune façon avec la négation ou l'annulation de la réalité censée antécédente du référent, mais, comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer ailleurs, présuppose, au contraire, la manifestation, l'expansion et l'extension de celle-ci, en un mot, l'affirmation de son dynamisme: le virtuel en tant que simulacre n'est pas un double fou ou flottant, une fiction vide et autosuffisante, en dérive et inflation permanente, pour accréditer une équivalence illusoire, mais, selon moi, l'effet positif d'une projection immanente à notre corporéité sensori-motrice dont, bien loin d'en être le substitut, il constitue une sorte de dilatation ou d'accroissement stimulant et aléatoire. En ce sens, contrairement à Baudrillard, je dirai que le virtuel n'évacue pas «l'alternative imaginaire», mais la propulse ou la promeut dans un jeu constant.

D'où ma troisième réserve ou question concernant précisément l'illustration et surtout la justification de l'hégémonie fatale du processus de virtualisation: selon Baudrillard, elle découle inexorablement de l'essor vertigineux et incontrôlable des hautes technologies qui imposent la mise en place d'un double artificiel du monde permettant de s'y substituer, à la manière d'une écriture automatique fonctionnant en son absence et qui devient ainsi plus réelle et plus vraie que lui comme l'attestent, entre autres, par exemple, l'informatique, la robotique, le clonage. Mais là réside, à mes yeux, le malentendu: le

virtuel ne se confond pas avec l'artificiel. S'il a indéniablement une réalité, ce n'est pas celle d'un substitut matériel et spatial du monde, destiné à le supplanter, mais bien plutôt celle de l'expansion, de la dilatation temporelle immanente au travail sensoriel lui-même qui, en tant que projection, ne cesse par là de se différencier, bref de devenir autre. Bien plus, la virtualité que Baudrillard prête aux artefacts technologiques n'est pas celle qu'il croit: l'image numérique n'est pas un double abusif, trompeur et autonome qui tend à produire l'illusion d'un réel référent, mais un dispositif matériel commode non seulement pour le maîtriser, mais aussi jouer avec son devenir, ses potentialités, en un mot décupler ou démultiplier notre pouvoir sur l'environnement. Autrement dit, Baudrillard, selon moi, se méprend doublement: d'une part, par sa définition philosophique de la nature et de la finalité de la simulation comme mécanisme de virtualisation; d'autre part, par son interprétation sociologique du processus technologique censé le mettre en œuvre. Bref, si sa reconnaissance de l'opération simulatrice au sein de notre approche de l'environnement me paraît pertinente et prometteuse, il me paraît, en revanche, la dénaturer et en travestir le sens: sa radicalité est donc inadéquate et inopportune.

En fait, la raison de cette double méprise réside dans la problématique même de l'altérité qu'elle présuppose. En effet, Baudrillard appréhende cette altérité dans une prétendue «réalité» générale et constituée du monde à laquelle nous adhérierions ou croirions spontanément, qui fonderait par là même nos certitudes et qu'il convient, au contraire, selon lui, de destituer et récuser en dénonçant son «imposture» radicale ou mieux en dévoilant «la machination du Rien» qui la hante et la travaille. Mais précisément ces concepts de «réalité» et de «rien» n'ont, à mes yeux, aucune validité épistémologique: ce sont des constructions spéculatives secondaires à visée idéologique et polémique, des «idéologèmes», dirait J. Kristeva, pourvus d'une simple fonction rhétorique. Ce qui existe effectivement et concrètement, en revanche, c'est le processus sensori-moteur de la corporéité qui permet de découvrir des phénomènes

soi-disant réels, de les énoncer, de les connaître, d'en vérifier l'authenticité et, par conséquent, de les constituer comme tels. Il faut donc, selon moi, *déplacer la problématique de l'altérité en amont, au niveau et au sein de la perception même* qui la fait apparaître. C'est en tout cas ce que je crois proposer en terminant à titre d'hypothèse prospective, pour permettre à la fois un accomplissement optimal, une plus fine compréhension et surtout un développement plus créatif de l'acte de danser.

En effet, comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer ailleurs<sup>63</sup>, notre sensorialité, par laquelle nous opérons une différenciation avec le monde physique, vivant, humain et, en premier lieu, au sein de notre propre corporéité, fonctionne comme un système chiasmatique généralisé et plus particulièrement grâce à quatre chiasmes principaux : l'un intrasensoriel parce qu'immanent à l'organe lui-même qui est simultanément actif et passif ; un deuxième intersensoriel comme jeu de correspondances entre les impressions des divers organes ; un troisième dit parasensoriel qui articule chaque sensation avec l'émission phonique et verbale ; et enfin un quatrième intercorporel qui constitue la trame des interférences croisées de deux corporéités distinctes. Quatre chiasmes, par conséquent, qui forment une caisse de résonances hybrides ou une chambre polyvalente d'échos par un mécanisme permanent de projection par lequel chaque impression sensorielle non seulement se dédouble, mais alimente et charge cet analogon virtuel des microdifférences résultant de l'entrelacs subtil avec toutes les autres. Autrement dit, toute sensation s'accomplit par la production de simulacres qui, bien loin d'en être le simple équivalent, ne cessent de l'amplifier, de la moduler, de la déstabiliser. Bref, le travail de simulation immanent à la corporéité sensorielle est non celui d'un banal clonage, mais celui d'une dynamique de création fictionnaire qui est l'imaginaire même et qui opère conjointement et en permanence dans l'acte d'énonciation orale et scripturaire. Ainsi, de même que l'énonciateur ne peut affirmer et attester son identité qu'en se projetant dans l'altérité scénique d'une parole prononcée ou d'une écriture tracée, de

même et plus radicalement les sensations qu'il éprouve simultanément, et qui sous-tendent et suscitent son discours, ne surgissent et ne peuvent être identifiées que par l'altérité du processus fictionnaire qui les habite. Celle-ci est donc bien *la matrice originaire, incontournable, nécessaire et fondatrice de toute notre corporéité et de sa nostalgie identitaire*. En ce sens, toutes les altérités ultérieures, aussi bien culturelles et artificielles que naturelles et primitives ou soit-disant innées que nous avons inventoriées plus haut, ne sont que différentes manières de rejouer cette ruse primordiale et cachée de notre imaginaire sensoriel en essayant toujours davantage de nous sécuriser par la quête et le mirage d'une identité factice.

Or il est bien évident que c'est dans *l'acte de danser* qu'on peut le mieux discerner les manifestations de cette altérité originaire, même si beaucoup de créations chorégraphiques contemporaines ont malheureusement tendance à l'occulter ou travestir par le recours à des artifices propres à accréditer l'idée d'une danse comme communication œcuménique d'identités diverses. En effet, on peut le vérifier au niveau des quatre principaux paramètres qui caractérisent, selon moi, la corporéité dansante à la fois dans l'expérience vécue de l'interprète et dans sa visibilité spectaculaire, à savoir, je le rappelle : une dynamique de métamorphose indéfinie, un jeu aléatoire de tissage et dé tissage de la temporalité, un défi ou dialogue obstiné avec la force gravitaire et une pulsion autoaffective. Quatre paramètres, comme on peut le constater, qui présupposent tous la mise en œuvre et la manifestation d'une altérité continuée, aussi bien spatiale que temporelle, active qu'expressive, en quelque sorte, celle d'une mutation ininterrompue. Or précisément cette altérité prend sa source dans celle qui régit la production du mouvement, c'est-à-dire plus particulièrement les postures, les attitudes, les déplacements, les gestes et les expressions. Ainsi, en ce qui concerne la posture et l'attitude, Hubert Godard a fort bien montré qu'elles procèdent fondamentalement de la tension provoquée par la gestion des muscles gravitaires, autrement dit du mode de résolution du conflit avec le poids permettant la station debout ou l'équilibre, ce

qu'Hubert Godard appelle «le pré-mouvement»: toute posture et *a fortiori* toute attitude qui la module sont, en ce sens, l'épiphanie d'un drame neuro-physiologique, d'une altérité profonde qui tente de se travestir dans le simulacre d'une identité éphémère, mais, comme telle, porteuse d'une charge émotionnelle inévitable. Pour l'illustrer, Hubert Godard cite opportunément le merveilleux solo de Trisha Brown, *If you could'nt see me* créé en 1994, où elle ne donne à voir que son dos nu avec ses multiples jeux musculaires qui constituent en quelque sorte la mise en scène des tensions exercées avec la colonne vertébrale qui assurent son équilibre et l'apparition de tous les autres mouvements<sup>64</sup>.

Toutefois l'apparition de ces mouvements, déplacements et gestes nécessite aussi, par-delà la gestion temporaire de ce conflit postural, la mise en œuvre d'une seconde dimension de l'altérité originaire de notre corporéité: celle qui sous-tend et anime le processus sensoriel qu'ils véhiculent. En effet, aussi bien les mouvements transitifs de déplacement dans l'espace et conjointement d'action utilitaire que les gestes réflexifs et spontanés visent avant tout à modifier notre appréhension sensorielle des choses ou plus généralement de notre environnement. Or cette appréhension implique toujours, comme nous l'avons montré, une simulation, c'est-à-dire une projection immanente de fictions qui confèrent à chaque objet perçu un dessin et une charge imaginaire dont le danseur ou la danseuse est le meilleur réceptacle et en même temps producteur ou agent. L'exemple le plus évident et le plus significatif de ce phénomène se trouve dans les solos de Dominique Dupuy qui, comme je l'ai analysé dans une récente communication<sup>65</sup>, tente d'opérer la transmutation à la fois poétique et chorégraphique des choses. Pour cela, sa corporéité vise à restituer et rendre visible par elle-même les diverses qualités sensibles qui constituent chaque chose et que ses différents organes sensoriels enregistrent et mêlent: forme, volume, couleur, texture, poids, fonctionnalité, signification. Ainsi choisit-il, par exemple, de mouler et plier son corps en écho à la convexité ou à la sphéricité des ballons dont il s'empare et avec lesquels il joue, ou bien encore de

convertir la tactilité de la résistance d'un matériau dans les mouvements violents, frénétiques et désordonnés de la tête et des jambes qui laissent éclater simultanément l'intensité du désir qui essaie de l'investir. La corporéité du danseur devient alors l'effigie de l'altérité insurmontable du travail de simulation qu'effectue sa sensorialité.

Mais, comme on le sait, ce travail déborde la seule sensorialité inhérente à nos actes et nos gestes: il régit la totalité de notre corporéité expressive. Comme j'ai essayé de le montrer dans ma thèse<sup>66</sup>, la catégorie d'expressivité corporelle implique non seulement la production énergétique d'une dynamique de rejet, mais aussi et surtout un mécanisme de différenciation immanente suscité par une pulsion autoaffective, qui tend à faire ressusciter en soi la présence de l'objet de désir et ainsi à s'accorder une satisfaction anticipée et fictive. Autrement dit, l'expressivité ne fonctionne que par l'altérité radicale d'un processus fictionnaire dont la voix constitue l'archétype: toute expression corporelle, visible et audible, est donc essentiellement et de part en part «transvocalisation». Or, selon moi, Mary Wigman, d'une certaine façon, l'avait fort bien pressenti quand elle déclarait que tous ses solos se déroulaient avec «un partenaire invisible» et imaginaire qui polarisait et investissait l'expression de son regard, de sa face, de la tension et de la direction de ses bras, la position et l'ouverture de ses mains, l'extension de ses doigts, les déplacements et les flexions de ses jambes et fondamentalement le choix et les modalités de ses appuis sur le sol. Mais hélas ce duo imaginaire de l'expression dansée ne représentait pour elle qu'une «intrigue»<sup>67</sup>, où seule l'intéressait la puissance dramatique ou conflictuelle qu'elle dégageait.

C'est pourquoi Cunningham a, avec raison, récusé cette vision expressionniste de la corporéité dansante pour dévoiler et promouvoir, en revanche, l'expressivité immanente au mouvement, «au delà de toute intention»<sup>68</sup>. Même s'il ne justifie pas théoriquement la pertinence de son propos (ce qui est, à ses yeux, superflu), il me paraît deviner la force de l'altérité intrinsèque de la corporéité du danseur sans pour autant néanmoins faire affleurer sa dimension autoaffective. Trisha Brown, en revanche, semble, selon



moi, l'avoir fort clairement perçue et je dirais volontiers avec Hubert Godard que, chez elle, la corporéité ne cesse de se nourrir de son propre mouvement et qu'elle laisse sa sensibilité être affectée par lui :

[...] le danseur, chez Trisha Brown, écrit H. Godard, n'est pas tant fidèle à l'espace qui l'entoure qu'attentif à une dynamique particulière du mouvement qui nécessite une écoute et un ressenti de la phrase vécue dans la plus infime trace de son origine : dans le pré-mouvement lui-même.<sup>69</sup>

Or c'est cette écoute autoaffective, cette réflexivité sensori-motrice avec son altérité implicite qui confère à chaque expression sa singularité unique, mais qui aussi, notons-le, risque toujours simultanément et malheureusement, comme on le voit chez certains jeunes chorégraphes contemporains, de se niveler et sombrer dans l'identité d'un banal et fastidieux narcissisme.

Ainsi, et ce sera là ma conclusion, il y a une altérité originaire et fondatrice de notre corporéité, mais qui reste foncièrement ambivalente : si elle constitue la matrice primordiale de toute création artistique, elle ne peut l'être que par l'irruption simultanée, menaçante et sournoisement pernicieuse du désir d'identité qui la hante.

#### NOTES

1. V. Descombes, *Le Même et l'Autre*, Paris, Minuit, 1993, p. 13.
2. F. Jacob, *La Souris, la mouche et l'homme*, Paris, O. Jacob, 1997, p. 163.
3. *Ibid.*, p. 153.
4. *L'Identité* (Séminaire dirigé par C. Lévi-Strauss), Paris, Grasset, 1977.
5. T. Todorov, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, p. 421-437.
6. J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1989.
7. V. Descombes, *op. cit.*
8. E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988 ; *Le Temps et l'Autre*, Paris, P.U.F., 1993.
9. J. Baudrillard, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, 1987.
10. J. Baudrillard, *L'Échange impossible*, Paris, Galilée, 1999.
11. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 469.
12. L. Brunel, G. Delahaye et B. Mangolte, *Trisha Brown*, Paris, Éd. Bougé, 1987, p. 44.
13. A. Lepecki, « Par le biais de la présence : la composition dans l'avant-garde postbauschienne », *Nouvelles de Danse* 36/37 : *La Composition*, 1998, p. 193.
14. E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Librairie Vrin, 1969, p. 78.
15. M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, chap. IV, p. 401 et 407.
16. E. Levinas, *op. cit.*, 1988.
17. E. Husserl, *op. cit.*, p. 133.
18. J. Derrida, « Violence et métaphysique », 2<sup>e</sup> partie, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, octobre-décembre 1964, p. 450 et plus généralement p. 438ss.
19. V. Descombes, *op. cit.*, p. 127.

20. C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 332.
21. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 154.
22. C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 50.
23. V. Descombes, *op. cit.*, p. 129.
24. *Ibid.*, p. 123. Pour une étude plus approfondie du structuralisme, je renvoie le lecteur à l'ouvrage collectif intitulé *Qu'est-ce que le structuralisme?*, publié par les Éd. du Seuil en 1968 par O. Ducrot, T. Todorov, D. Sperber, M. Safouan et F. Wahl.
25. G. Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, P.U.F., 1964.
26. *Ibid.*, p. 17.
27. *Ibid.*, p. 5.
28. *Ibid.*, p. 6.
29. *Ibid.*, p. 9.
30. *Ibid.*, p. 10.
31. *Ibid.*, p. 11.
32. *Ibid.*, p. 12 et 15.
33. *Ibid.*, p. 15.
34. *Ibid.*, p. 22.
35. *Ibid.*, p. 16.
36. *Ibid.*, p. 18.
37. *Ibid.*, p. 20-22.
38. G. Devereux, *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Flammarion, 1985 ; D. Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.
39. T. Nathan, *La Folie des autres. Traité d'ethnopsychiatrie clinique*, Paris, Dunod, 1986 et *Psychanalyse païenne. Essais ethnopsychanalytiques*, Paris, O. Jacob, 1995.
40. D. Sibony, *op. cit.*, p. 10-11.
41. *Ibid.*, p. 16.
42. *Ibid.*, p. 352.
43. *Ibid.*, p. 16-17.
44. *Ibid.*, p. 340.
45. *Ibid.*, p. 343-347.
46. *Ibid.*, p. 343-344.
47. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 291-292.
48. *Ibid.*, p. 360.
49. *Ibid.*, p. 32.
50. G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 358.
51. J. Baudrillard, *Le Paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*, Paris, Grasset, 1997.
52. J. Baudrillard, *L'Échange impossible, op. cit.*, p. 11.
53. *Ibid.*, p. 12.
54. *Ibid.*, p. 29.
55. *Ibid.*, p. 13-14.
56. *Ibid.*, p. 72.
57. *Ibid.*, p. 18.
58. *Ibid.*, p. 24-25.
59. J. Baudrillard, *Le Paroxyste indifférent, op. cit.*, p. 80, 95.
60. J. Baudrillard, *L'Échange impossible, op. cit.*, p. 35.
61. *Ibid.*, p. 17, 18 et 29.
62. Cf. « Le corps, un échange impossible? », Entretien de J. Baudrillard, *Revue Prétextaine*, « Numéro spécial Corps », mars 2000 (Université P. Valéry Montpellier III), p. 275.
63. M. Bernard, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de Danse*, n° 17, octobre 1993, p. 56-64.
64. H. Godard, « Le geste et sa perception », dans *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle* d'I. Ginot et M. Michel, Paris, Éd. Bordas, 1995, p. 224 et 228.
65. M. Bernard, « Dominique Dupuy, danseur alchimiste ou du pouvoir poétique de transmutation chorégraphique des objets », à paraître dans mon prochain ouvrage : *De la création chorégraphique*.
66. M. Bernard, *L'Epressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, 1<sup>re</sup> éd. J.P. Delarge 1976 ; 2<sup>e</sup> éd. Chiron, 1986, chap. V et VI.
67. M. Wigman, *Le Langage de la danse*, Paris, Papiers, 1986, p. 22.
68. M. Cunningham, *Le Danseur et la Danse. Entretiens avec J. Lesschaeve*, Paris, Belfond, 1980, p. 129.
69. H. Godard, *op. cit.*, p. 228.

# IMPROVISER L'AUTRE :

## SPONTANÉITÉ ET STRUCTURE DANS LA DANSE EXPÉRIMENTALE CONTEMPORAINE

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

SUSAN LEIGH FOSTER

Je me propose ici d'esquisser les contours d'une recherche sur les fondements épistémologiques de l'improvisation telle qu'elle se pratiquait, dans les années soixante, en danse et dans d'autres arts de la scène. Divers artistes œuvrant dans une grande variété de médiums envisageaient alors l'improvisation comme une stratégie permettant de révéler aux spectateurs de nouvelles façons d'être et d'agir dans le monde. L'improvisation leur offrait la possibilité de mettre l'accent plus sur le processus que sur le produit et d'insister davantage sur l'accomplissement de la performance que sur son aboutissement dans ce qu'il peut avoir de construit et de plus spectaculaire. Ils se servaient de l'improvisation pour changer radicalement les relations habituelles entre le chorégraphe et les danseurs ou entre le metteur en scène et les comédiens, en conjuguant leurs efforts pour assumer collectivement la responsabilité de l'œuvre à créer et partager la capacité d'intervenir dans sa production même. Et ils recherchaient l'improvisation comme une forme de performance plus authentique, susceptible de donner aux spectateurs un certain pouvoir en leur ménageant un accès sensiblement nouveau à la performance. Certains événements, comme les *happenings* et les concerts du collectif international Fluxus, ménageaient une place à la spontanéité au sein de la performance en choisissant de la réaliser dans un environnement incontrôlable ou en invitant le public à y participer de toutes sortes de façons. D'autres créateurs, comme Cage et Cunningham, s'en remettaient à une certaine indétermination pour faire naître des situations où des décisions aléatoires, conduisant à certaines suites d'actions, étaient prises juste avant ou même pendant la performance. D'autres encore, rattachés au *Living Theater* et certains des chorégraphes de la *Judson Church*, improvisaient véritablement en prenant à chaque fois des décisions spontanées sur les actions à venir. Toutes ces expérimentations se fondaient sur le besoin de réorganiser le processus créatif afin de permettre à l'inattendu d'intervenir dans l'œuvre d'art, et sur l'urgence de mettre en évidence l'immédiateté conçue de façon suffisamment large pour inclure l'*action painting* de Jackson Pollock et même la poésie de Charles Olson.

L'idée dominante qui inspire nombre d'expérimentations artistiques de ce type revient à opposer le spontané au structuré. Selon cette conception, l'improvisation

permet de se libérer de la conscience réflexive de façon à pouvoir «être» pleinement dans l'instant et se brancher ainsi sur ses impulsions les plus authentiquement spontanées. Les artistes qui adoptaient cette approche avaient accédé à l'âge adulte dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale et des bureaucraties corporatistes qui s'étaient constituées pour y faire face, et beaucoup d'entre eux pensaient qu'en de telles circonstances un renouveau social ne pouvait venir que d'un renouvellement des facultés critiques et de la perception. L'improvisation leur paraissait constituer un véhicule essentiel de ce renouvellement des perceptions et de la sensibilité. Selon eux, en débarrassant leur esprit de toute structure préconçue et de tout automatisme, les *performers* et les spectateurs pourraient faire naître de nouvelles façons de percevoir le monde et de se situer par rapport à lui.

Dans son livre *The Culture of Spontaneity*, Daniel Belgrad soutient que ce projet esthétique, loin de refuser l'engagement politique, comme pourrait le faire croire sa comparaison avec les mouvements socialistes et communistes des années trente en particulier, mettait en jeu une nouvelle conception du politique, une conception qui se donnait pour but de renverser les régimes bureaucratiques qui donnaient leur forme à la fois au travail et aux activités de loisir. La meilleure façon de s'opposer à cette organisation corporatiste du monde consistait à susciter des événements et des *stimuli* parfaitement inattendus et donc porteurs de chaos. De plus, prétend Belgrad, le défi lancé par l'improvisation aux pratiques artistiques traditionnelles rendait les arts accessibles à la participation de ceux qui étaient auparavant exclus de l'univers privilégié de la création artistique :

*The «open» or «heteroglossic» forms developed by the wartime avant-garde challenged the social power of American's dominant Anglo-American tradition. The aesthetic of spontaneity emphasized «honesty», «awareness», and «authenticity» over the mastery of traditional forms and techniques stressed by the established institutions of high culture. It therefore provided an alternative means to cultural authority more accessible to aspirants from immigrant, workingclass, and minority backgrounds.*<sup>1</sup>

Je voudrais remettre en question l'usage un peu facile, sous la plume de Belgrad, de notions comme «l'honnêteté» ou «l'authenticité» ainsi que la capacité qu'il leur attribue de donner la chance aux artistes «issus des milieux d'immigrants, des classes laborieuses et des minorités» de participer à l'exploration de l'esthétique de la spontanéité.

Je voudrais au contraire faire remarquer que les artistes issus des minorités qui, au début des années soixante, travaillaient dur pour se frayer un accès à la scène, ne pouvaient se permettre le privilège d'expérimenter en public. Même si elle se produisait avec en toile de fond le jazz, une tradition musicale extrêmement populaire et influente qui transcende les limites entre le «grand art» et le «divertissement», l'expérimentation de l'improvisation dans les performances, en théâtre et en danse, était essentiellement le fait d'artistes blancs. En examinant les fondements épistémologiques du jazz, où l'improvisation opère par une synthèse réalisée à partir d'oppositions binaires et agit non pas comme un moyen de s'abandonner complaisamment à son individualité mais comme une technique de construction de la démocratie, j'espère montrer le caractère artificiel de l'opposition entre la spontanéité et la structure. Je voudrais plutôt soutenir que l'altérité est rendue possible en partie grâce à la permanence de ces oppositions. Dans un deuxième temps, cet article s'intéressera aux interventions du premier féminisme dans un monde des arts visuels dominé par les hommes et proposant, par le fait même, une approche masculine de l'altérité, afin de mettre au jour la spécificité sexuelle des médiums artistiques. En chorégraphiant une sorte de pas de deux sur le rôle que jouent le sexe et la race de l'artiste dans sa façon d'envisager l'Autre, j'espère mettre au jour quelques-unes des figures sous lesquelles la danse a configuré cet Autre.

#### DÉCOUVRIR DU NEUF

Les expérimentations du théâtre d'avant-garde des années soixante, telles celles du *Living Theater*, de l'*Open Theater* et de Jerzy Grotowski, donnaient au

corps un accès privilégié à la spontanéité au moyen d'un mélange de diverses pratiques physiques comme le yoga, les exercices de groupe, la psalmodie, le candomblé et le massage – toutes perçues comme des moyens de faire naître une meilleure prise de conscience des sensations et de se donner une corporéité poreuse et sensible. Les programmes d'entraînement mis sur pied par ces troupes de même que ceux que préconisait Viola Spolin, dont l'enseignement dans le domaine du jeu de l'acteur exerçait alors une grande influence, faisaient tous appel à des rencontres ouvertes entre les acteurs au cours desquelles ils expérimentaient la scène avec tout leur corps, regardant, reniflant, écoutant leur environnement et répondant par leurs mouvements aux sollicitations de cet environnement. Beaucoup de leurs performances produisaient des structures narratives à partir de l'exploration physique et des rencontres entre les corps. Au lieu de partir du texte d'une pièce, leurs dialogues provenaient souvent d'échanges spontanés entre les acteurs lors des répétitions. Les grognements, les cris, les plaintes et les soupirs exprimaient tous la façon dont les acteurs s'investissaient totalement dans l'instant et témoignaient de l'authenticité de leur accès aux couches les plus profondes de la sensation. Lors de la performance, les périodes de silence qui accompagnaient les mouvements du corps soulignaient encore plus cette volonté d'atteindre à la dimension brute, sans médiation, de l'expérience humaine considérée comme source d'inspiration potentielle de transformation sociale.

Dans le domaine de la danse, des expérimentations telles celles des chorégraphes de la *Judson* mettaient l'accent sur la dimension physique d'actions comme chuter, courir et se livrer à des *pedestrian tasks* plutôt que de traiter le corps comme signe d'une intériorité plus fondamentale ou plus profonde que les mots dont naissait l'action. Et pourtant, le désordre ludique célébré dans ces performances faisait avant tout du corps une voie d'accès privilégiée à des possibilités de perception susceptibles de donner lieu à de véritables découvertes. Témoignant en faveur du plaisir sérieux

que l'improvisation pouvait procurer, la critique Jill Johnston l'analysait ainsi :

*The demonstration of play as a mode of action central to dance is a significant regression. Central to play is improvisation. To improvise is to compose on the spur of the moment, as the dictionary says. Children compose things offhand in this manner and don't worry about alternative ways of behaving. When children like something they've done, they repeat it, thus achieving a set form, such as hopscotch or red-light. Adults who regress to childhood do the same...<sup>2</sup>*

Johnston définit ici l'enfance comme un espace dans lequel l'exploration, menée au gré du hasard et dégagée de toute habitude, peut conduire à de nouvelles façons extraordinaires de se comporter. Engagés dans ces explorations indéterminées des capacités du corps, les artistes du groupe *Judson* envisageaient les diverses potentialités offertes par le corps comme une ouverture démocratique des possibles. Ils déhiérarchisaient les diverses parties du corps, accordant à la tête, au torse, au bassin, aux doigts, aux jambes ou aux coudes le même intérêt. L'espace et le lieu étaient également débarrassés de toutes les associations traditionnellement attachées à eux : c'est ainsi que le haut, le bas, le dedans et le dehors pouvaient être inversés, juxtaposés, entremêlés, par l'effet d'improvisations vouées à la perturbation des automatismes.

Le *contact improvisation*, développé par Steve Paxton et quelques autres, au début des années soixante-dix, poursuivait cette entreprise de déstabilisation des codes spatiaux et corporels en mettant l'accent sur la modification des points de contact entre deux corps. Encourageant les danseurs à ignorer la forme du corps, le rythme et le phrasé, le *contact improvisation* recherchait l'absorption dans le flux physique du toucher et l'élan donné par les poids combinés des corps lors du contact. Résolument désinvolte dans son approche, le *contact improvisation* lançait un défi aux protocoles de la danse par ses véritables *jams* de longueur indéterminée et ses multiples possibilités de contact corporel entre tous les participants. Il exploitait le corps comme une source d'immédiateté

éternelle défiant toute forme d'enrégimentement ou d'habitude.

L'historienne de la danse et critique Sally Banes caractérise en termes succincts la notion d'improvisation qui prévalait alors :

*In a way improvisation in its purest form would call for no choreography... it stands in direct opposition to choreography... So in a way improvisation is very subversive... And in that subversive role that improvisation has in its purest sense, improvisation really does away with all the conventions that we know, that we recognize a dance work by.*<sup>3</sup>

Banes oppose la spontanéité de l'improvisation au souci de structure de la chorégraphie. Elle prétend que la chorégraphie consiste à choisir judicieusement les conventions de représentation auxquelles faire appel pour formuler un message dansé. L'improvisation, au contraire, perd toute conscience de ces conventions au profit de la performance d'une anti-forme. Là où la chorégraphie table sur une certaine recherche de la structure et sur l'habileté, l'improvisation offre la possibilité d'échapper aux préoccupations formelles, ce qui lui permet de fonctionner de façon subversive, sinon pour détruire complètement les protocoles établis, du moins pour en dévier.

Pour avoir accès aux impulsions les plus spontanées, et donc les plus authentiques, de nombreux artistes ont jugé bon, comme l'a fait remarquer Banes, de se lancer dans des façons d'agir qui ne fassent appel ni au jugement ni à la conscience. De façon assez proche du naturel préconisé par la première génération des chorégraphes modernes, ils n'ont conçu la découverte que comme un abandon de toute les formes établies, de toutes les habiletés reconnues. Fondant leurs recherches sur la différence absolue entre penser et faire, ils s'efforçaient d'ouvrir un espace de nouveauté d'où surgirait une invention radicalement hors normes.

Stigmatisant cette tendance générale qu'elle qualifie de « thérapie, catharsis et même joyeux laisser-aller », la chorégraphe Trisha Brown, du groupe *Judson*, décrit au contraire son approche de l'improvisation de la façon suivante :

*[...] if in the beginning you set a structure and decide to deal with X,Y, and Z materials in a certain way, nail it down even further and say you can only walk forward, you cannot use your voice or you have to do 195 gestures before you hit the wall at the other end of the room, that is an improvisation with set boundaries. That is the principle, for example, behind jazz. The musicians may improvise, but they have a limitation in the structure just as improvisation in dance does. This is what I would call structured improvisation because it locates you in time and place with content.*<sup>4</sup>

Selon Brown c'est le fait d'imposer à l'improvisation certaines limites ou structures qui permet au *performer* de découvrir ou d'inventer de nouvelles choses. Dans une des rares références faites au jazz par un des artistes du groupe *Judson*, elle voyait là le point commun entre les deux pratiques artistiques en ce qui a trait au processus de création.

Le jazz inspirait alors aussi bien les artistes blancs que leurs confrères afro-américains et son influence se faisait particulièrement sentir, dans les années soixante, sur le théâtre et la danse. De nombreux artistes allaient régulièrement dans des clubs de jazz pour écouter la synthèse radicale entre le connu et l'inconnu que cette musique opère. Mais comment le jazz vivait-il, quant à lui, la relation entre l'habileté du musicien et sa spontanéité ? Comment l'improvisation de jazz permettait-elle de concevoir la relation entre la pensée et l'action ?

#### STRUCTURER LA SPONTANÉITÉ

Les musiciens de jazz se servent de leur compréhension individuelle des principes du rythme, de l'harmonie et de la mélodie comme d'une carte pour explorer de nouveaux territoires musicaux. Souvent basées sur des mélodies populaires ou sur des airs de *blues*, les improvisations de jazz se livrent à une recomposition continue d'un matériau déjà connu, une recomposition qui témoigne de l'inventivité individuelle et collective des musiciens. Remuante, aventureuse et toujours en quête de changement, la tradition du jazz a fait naître des performances comme celle, en particulier, du trompettiste Louis Armstrong au début de sa carrière :



*Louis Armstrong would improvise on the same theme for a full half-hour, taking twenty choruses in a row...His imagination seemed inexhaustible; for each new chorus he had new ideas more beautiful than those he had reproduced for the preceding chorus. As he went on, his improvisation grew hotter, his style became more and more simple – until at the end there was nothing but the endless repetition of one fragment of melody – or even a single note insistently sounded and executed with cataclysmic intonations.*<sup>5</sup>

Les innovations d'Armstrong, basées sur les structures harmoniques et rythmiques préétablies de la mélodie et utilisant le format que leur donnait le *chorus*, en arrivaient à produire un minimalisme radical, qui n'entretenait plus qu'un lointain rapport avec les phrases de départ. Et chaque nouveau *chorus* se fondait sur le *chorus* précédent pour faire surgir encore du nouveau.

Pour donner forme à la progression de ces solos, Armstrong, aussi bien que ceux qui l'écoutaient, devaient nécessairement occuper pleinement l'espace de l'ici-maintenant, d'où naissait le neuf, mais ils devaient aussi se souvenir du passé, c'est-à-dire en l'occurrence de chacun des *choruses* précédents avec lequel dialoguait toujours le *chorus* actuel, et ils accueillaient aussi le futur qui s'ouvrait devant eux, dans l'attente d'être composé. Tous les musiciens de l'orchestre participaient collectivement à cette histoire en marche de la composition, en écoutant attentivement les inventions d'Armstrong tout en sachant que la même possibilité allait bientôt s'offrir à eux.

Ainsi, non seulement le jazz oscille-t-il perpétuellement entre structure et immédiateté, forme et originalité, habileté et spontanéité, mais il offre aussi des possibilités exceptionnelles d'ajustement entre les besoins et les désirs individuels et collectifs. Les solos d'Armstrong prenaient place à l'intérieur de la structure partagée de solos pris alternativement par tous les membres de l'orchestre. Les expérimentations formelles ultérieures que connaîtra le jazz avec le *be-bop* et le *free jazz* des années soixante continueront de répartir collectivement la responsabilité de la création entre tous les membres de l'orchestre. Les musiciens

de *free jazz* avaient beau ne plus se servir d'un air connu de tous ni même d'harmonies préétablies, ils n'en travaillaient pas moins à se donner pour chaque morceau une cohérence fondée sur la conscience constante qu'ils avaient du matériau sonore mis en place dès les premiers instants de l'interprétation.

Ainsi le jazz établissait-il une tradition de renouvellement perpétuel face aux exigences sclérosantes de la musique commerciale. Il proposait aussi une synthèse exemplaire entre l'innovation sans préméditation et la critique sociale. La force militante du *be-bop*, sa vitesse et ses harmonies rugueuses, l'agilité de ses découpages, semblables à des effets de montage, tout, en lui, exprimait une provocante opposition à l'oppression raciale. Sa capacité de faire surgir le non-prémédité éblouissait les auditeurs par les possibilités qu'elle offrait d'agir en dehors du système et contre lui. Comme l'explique le dramaturge, poète et activiste Amiri Baraka :

*[...] the music was a feast to the rhythm-starved young white intellectuals as well as to those young Negroes, uncommitted to the dubious virtues of the white middle class, who were still capable of accepting emotion that came from outside the shoddy cornucopia of popular American culture.*<sup>6</sup>

Même le *cool jazz* qui a succédé au *be-bop*, avait une dimension non conformiste; il mettait en place une série de paramètres rythmiques et harmoniques axés sur l'exploration qui se démarquaient de façon spectaculaire de la culture qui continuait à produire des succès populaires du genre « Le petit chien dans la vitrine ».

Étrangers au conformisme qui prévalait dans l'Amérique de l'après-guerre, les artistes étaient également marginalisés par la piètre estime et le statut inférieur dans lesquels on tenait leur profession. L'insistance mise sur les questions économiques et sur les problèmes qui se posaient dans ce domaine avait pour effet, comme l'observe Baraka, de décourager « completely any significant participation of the imaginative sensibility in the social, political, and economic affairs of the society »<sup>7</sup>. Les artistes blancs, qui se sentaient aliénés par cette dévalorisation de

leur vocation, s'identifiaient à la situation des artistes afro-américains dont l'art était façonné par la discrimination raciale qui les avait opprimés pendant des générations. Cette assimilation de certains Blancs aux Afro-Américains a créé de nouvelles alliances qui ont alimenté le mouvement des droits civiques et les gains importants qu'il a pu apporter aux Afro-Américains sur le plan de ces droits, mais elle a également provoqué certains malentendus, en particulier quand les Blancs, oublieux des différences historiques de classe et de race, prenaient pour acquis que l'improvisation était, au fond, mise au service de la même révolte.

Baraka distingue les rôles joués par l'improvisation dans la culture blanche et dans la culture afro-américaine au moyen d'une comparaison entre Bix Beiderbecke et Louis Armstrong:

*The white middle-class boy from Iowa was the product of a culture which could place Louis Armstrong, but could never understand him... [Beiderbecke] had an emotional life that, as it turned out, was based on his conscious or unconscious disapproval of most of the sacraments of his culture. On the other hand, Armstrong was, in terms of emotional archetypes, an honored priest of his culture – one of the most impressive products of his society. Armstrong was not rebelling against anything with his music. In fact, his music was one of the most beautiful refinements of Afro-American musical tradition, and it was immediately recognized as such by those Negroes who were not busy trying to pretend that they had issued from Beiderbecke's culture. The incredible irony of the situation was that both stood in similar places in the superstructure of American society: Beiderbecke, because of the isolation any deviation from mass culture imposed upon its bearer; and Armstrong, because of the socio-historical estrangement of the Negro from the rest of America. Nevertheless, the music the two made was as dissimilar as is possible within jazz.*<sup>8</sup>

L'esthétique de la spontanéité à l'œuvre dans la musique d'Armstrong provenait d'une matrice culturelle qui accordait une valeur insigne à tout ce qui était improvisé, tandis que la culture de la classe moyenne blanche qui avait produit Beiderbecke condamnait l'improvisation. Beiderbecke évoluait

donc à l'encontre des normes et des canons de sa culture alors qu'Armstrong, lui, se servait d'une tradition d'improvisation respectée, à la fois pour fortifier la culture afro-américaine et pour s'élever contre son histoire d'oppression raciale. L'héritage de cette oppression avait donné chez chacun des deux artistes des résultats très différents. C'est ainsi que, même si le jazz représentait une pratique esthético-politique capable à la fois d'offrir un refuge contre le courant dominant de la société blanche et de le critiquer, il ne signifiait pas le même genre de résistance dans chacune des deux cultures.

#### L'ENGENDREMENT DE LA DÉCOUVERTE

Le jazz offrait un modèle d'organisation politique collective qui mettait en évidence et en même temps contestait les oppositions sur lesquelles se fondait la pratique artistique d'avant-garde. La production artistique féministe, quant à elle, proposait une autre approche, une approche qui contredisait elle aussi les oppositions entre forme et informe, structure et chaos, individu et groupe. Mais la critique féministe qui émerge dans les années soixante met aussi en évidence la complexe politique sexuelle qui gouvernait les diverses pratiques artistiques. Que l'on pense un instant au fait que la tradition du jazz dont je viens de parler était presque exclusivement masculine. L'intervention des musiciens de jazz à l'intérieur de la musique, elle-même art masculin, se faisait au détriment des femmes musiciennes, à l'exception des chanteuses, le chant étant considéré comme une discipline féminine. Il convient dès lors de se demander comment, en ce qui a trait aux caractéristiques sexuelles attribuées aux disciplines artistiques, les artistes féministes ont pu offrir une alternative quant à la structuration épistémologique de ces catégories.

L'œuvre de Carolee Schneeman, artiste formée en arts visuels mais commençant à travailler dans le domaine de la performance au début des années soixante, en constitue un exemple capital. Des œuvres comme *Newspaper Event* (1962), *Lateral Splay* (1963), toutes deux données lors des concerts du groupe

Judson, et *Meat Joy* (1964) donnent à la dimension tactile et sensible de la corporéité le sens d'un labeur commun. Introduisant le collage dans le temps et l'espace de la performance, elles exigent du corps des artistes qu'il s'engage dans des activités disparates mais entrecroisées dont la rencontre un peu rude donne son sens à la performance. Pour *Newspaper Event*, Schneeman a demandé à chacun des sept danseurs de se concentrer sur une partie du corps différente, un type d'action différent et une phrase parlée différente. Dans ce qui constituait le prélude à ces actions improvisées discrètes mais se chevauchant les unes les autres, les danseurs lançaient dans l'espace des piles de journaux, créant ainsi le milieu malléable, glissant et réactif dans lequel ils bougeaient. Pendant dix minutes, ils se pliaient, se roulaient, s'ébattaient et se laissaient tomber dans les feuilles de papier qu'ils déchiraient et lançaient aussi. *Lateral Splay* offrait le même genre de surabondance visuelle et kinesthésique, mais la composition de la pièce mettait en jeu une structure très différente. Douze danseurs devaient choisir parmi quatre types de courses, toutes menées avec « a maximum expenditure of directed energy »<sup>9</sup>. Ils devaient changer de course chaque fois qu'ils entraient en collision avec un autre danseur. Schneeman a travaillé longuement avec les danseurs les techniques de collision de façon à leur permettre d'acquérir les habiletés nécessaires à une bonne utilisation de la gravité et de l'élan. Le résultat, trois minutes explosives de trajectoires entrecroisées, d'impacts étourdissants et d'énergies frénétiques, fut qualifié par Jill Johnston de « the wildest dance on the program » (la danse la plus sauvage de tout le programme) du treizième concert des chorégraphes de la Judson. *Meat Joy* combinait de la peinture et du papier avec des corps humains presque nus, du poisson cru, des poulets plumés et des hot-dogs, traitant toutes les surfaces comme si elles avaient la même sensualité, la même capacité de communiquer par friction. Quand les seins, les bas-ventres, les aisselles, les ventres, les fesses, les cuisses, les pieds, les dos, les poitrines, les lèvres, les oreilles, les doigts, les cous se collaient et gîgolaient les uns contre les autres,

lubrifiés par la chair gluante de la viande, de la volaille et du poisson, les zones érogènes traditionnelles perdaient leur suprématie. C'est le corps tout entier qui devenait le site d'un jeu érotique.

Ces expérimentations étaient inspirées par la conviction de Schneeman que le pouvoir de l'art tient à ses excès. Elle écrit :

*I have the sense that in learning, our best developments grow from works which initially strike us as « too much »; those which are intriguing, demanding, that lead us to experiences which we feel we cannot encompass, but which simultaneously provoke and encourage our efforts. Such works have the effect of containing more than we can assimilate; they maintain attraction and stimulation for our continuing attention. We persevere with that strange joy and agitation by which we sense unpredictable rewards from our relationship to them. These « rewards » put to question – as they enlarge and enrich – correspondences we have already discovered between what we deeply feel and how our expressive life finds structure.*<sup>10</sup>

Schneeman décrit ici une pratique artistique qui invite les spectateurs à vivre une sorte de partenariat avec l'œuvre d'art dans son évolution. Elle conçoit la mission de l'art comme produisant une amplification mais aussi une intégration et un équilibre de nos sentiments et de la façon dont nous les structurons.

Pour pouvoir mener cette approche de l'art fondée sur la surenchère plutôt que sur l'alternative, Schneeman avait abandonné le monde des arts visuels pour celui de la performance, créant ce qu'elle appelait peinture cinétique ou actualisations, des performances au cours desquelles « the fundamental life of any material used is concretized »<sup>11</sup>. Pour Schneeman, le fait de privilégier le corps comme site de tout événement sensuel représentait une façon d'exposer les présupposés masculins sous-tendant l'expressionnisme « abstrait », tout en montrant en même temps de façon palpable ce à quoi pourrait ressembler l'« action painting ». Elle note :

*In 1963 to use my body as an extension of my painting-consciousness was to challenge and threaten the psychic territorial power lines by which women were admitted to the ArtStudClub.*<sup>12</sup>

Là où l'artiste mâle travaillait à sécuriser son moi, tenu à distance de l'œuvre d'art que par ailleurs il contrôlait, les performances de Schneeman catapultaient à la fois le *performer* et le spectateur dans un univers sensoriel à l'énergie renouvelée.

Comme l'a fait remarquer l'historienne de la danse Karen Schaffman, les efforts de Schneeman tombaient dans un vide entre deux disciplines artistiques dont aucune ne souhaitait la reconnaître pour sienne<sup>13</sup>. Excommuniée du monde des arts visuels pour cause de subjectivité érotisée dans un exhibitionnisme débridé, elle se trouvait tout autant boudée par les chorégraphes dont les efforts étaient tout entiers tournés vers la masculinisation du monde féminocentriste de la danse moderne. C'est ainsi que la critique Jill Johnston citée plus haut, chantant les vertus des jeux enfantins offerts lors des concerts de la *Judson*, stigmatise les contributions de Schneeman à ces concerts en les qualifiant de « messy, brainless, "happening" with lots of clothes, paper, rags, burlap, and paint » ou les considère comme « a wild orgy »<sup>14</sup>.

Les artistes de la *Judson*, dans leur revendication d'une approche non expressionniste de la recherche chorégraphique, adoptaient une esthétique largement stochastique en faisant appel à toute une variété de procédures aléatoires ou simplement en s'en remettant à ce qu'elles produisaient. Comme leur mentor, le compositeur John Cage, ils empruntaient énormément à la pensée zen et taoïste du hasard, se servant de ces formulations abstraites de l'ordre des choses pour déconstruire les méthodes de composition trop soucieuses d'intériorité. Bien que certains des artistes de la *Judson* aient souligné la similitude entre leurs recherches et la musique de jazz, les approches afro-américaines de l'improvisation restaient largement ignorées alors que les influences asiatiques se voyaient sans cesse célébrées.

Schneeman nommait cet usage de méthodes aléatoires « Fro-zen », défendant plutôt, quant à elle, une application alternative du hasard considérée comme « depth run on intent » (profondeur par intention), c'est-à-dire un moyen d'accéder à la nécessité du désir qui étend ses tentacules sous la

surface des choses<sup>15</sup>. Bien qu'elle se produisit dans les concerts de la *Judson*, sa rhétorique de la surface et de la profondeur et ses excès intuitifs étaient en contradiction flagrante avec l'insistance mise sur la neutralité d'actions purement concrètes, position de principe avec laquelle ces artistes abordaient toutes les possibilités de mouvement, quelles qu'elles soient. Comme preuve de cette incompatibilité, Schaffman souligne les extraordinaires similitudes entre les recherches de Schneeman pour *Lateral Splay* et le développement, une décennie plus tard, du *contact improvisation* par Steve Paxton.

Schneeman avait inventé une forme d'*écriture féminine*<sup>16</sup> pour la scène, en faisant appel à des préoccupations charnelles, traditionnellement considérées comme féminines, et l'utilisait comme antidote aux préceptes désincarnés de l'expressionnisme abstrait. Je voudrais ici examiner rapidement un autre exemple, pris dans l'œuvre de Shigeko Kubota, membre du collectif Fluxus de *performers*. Il s'agit d'une forme différente d'attaque féministe lancée contre le monde masculin de l'art. Dans *Vagina Painting* (1965), Kubota fixait un pinceau à ses sous-vêtements et le trempait à plusieurs reprises dans un pot de peinture rouge. Puis elle allait sur la pointe des pieds s'accroupir à divers endroits d'un plancher recouvert de papier et elle peignait ainsi. La façon précaire et pathétique dont son corps s'accroupissait pour tenter maladroitement de manoeuvrer le pinceau montrait l'artiste dans un rôle avilissant. L'entrejambe, dépourvu de la coordination musculo-squelettique qui seule aurait pu permettre une telle manoeuvre, restait passif; aucun niveau de compétence technique n'aurait pu permettre un meilleur contrôle du pinceau et le corps accroupi pouvait s'écrouler à n'importe quel moment. L'activité qui consistait à tremper le pinceau et à le faire courir sur le papier était ridicule mais aussi ironique. Elle faisait référence aux menstruations et à la fécondité, les traits propres aux femmes dans la sphère naturelle plutôt que dans celle de la culture, tout en symbolisant la précarité de la position des femmes dans le monde de l'art. L'œuvre présentait

l'alternative « féminine » à l'*action painting* de Jackson Pollock et émettait même un commentaire sur les références qu'il faisait, dans sa découverte de la peinture spontanée, à des influences « orientalistes ». Elle faisait également référence aux premières expérimentations du Gutai dans l'art de la performance, dans son Japon natal, expériences qui avaient déjà considérablement élargi le concept d'*action painting*<sup>17</sup>.

Là où Schneeman privilégiait une surabondance de sensations, Kubota propose un commentaire ironique à niveaux multiples. Mais les deux utilisent la performance comme une force permettant de s'attaquer à la domination masculine du monde des arts visuels et les deux se servent de l'improvisation comme d'un outil permettant de faire surgir de nouvelles formes de connaissance inscrites dans le corps. Du point de vue du jazz, les performances de Schneeman comme celles de Kubota négligent d'établir une cohésion structurelle négociée en commun pendant toute la durée de la pièce. Les deux se fondent sur les prémisses d'une altérité critique et engagée mais leurs performances ne fournissent pas les moyens de transformer cette altérité en socialité<sup>18</sup>. Il reste, par ailleurs, que d'un point de vue féministe, le jazz pratique une exclusion fondée sur le sexe, sinon en théorie, du moins en pratique.

#### IMPROVISER LES AUTRES

Au cours des dernières années, la catégorie de l'Autre, longtemps conçu comme une altérité unique et singulière, s'est manifestement incarnée de façon fort différente selon les contextes historiques et sociaux. Dans son essai intitulé « The Other Question », Homi Bhabha fait remonter les effets du discours colonialiste et de sa construction de l'altérité à une confiance et un investissement dans les catégories oppositionnelles de l'expérience. L'Autre, explique Bhabha, tire son existence non de la convocation des attributs de l'altérité, mais du vacillement entre des valeurs binaires représentant le Soi et l'Autre. C'est la rigidité de catégories oppositionnelles, telles que l'ordre et le désordre, la

civilisation et l'état sauvage, la censure et le désir, l'ordre et l'anarchie, et un investissement ambivalent des deux côtés des couples d'oppositions qui perpétuent le discours colonialiste sur l'altérité. Dans son étude des pratiques coloniales victoriennes, intitulée *Imperial Leather*, Anne McIntock étend et raffine l'analyse de Bhabha en analysant la dynamique complexe à travers laquelle le discours colonialiste exerce sa domination selon des clivages liés au genre, à la race, à la classe et au sexe. Elle montre comment ces catégories, se projetant souvent les unes sur les autres, apparaissent toujours liées intimement les unes aux autres.

Ce que les exemples du jazz afro-américain et de la performance féministe révèlent, c'est la façon dont ces catégories oppositionnelles opéraient dans les performances des années soixante. Ils font aussi voir la nécessité qu'il y a de considérer les façons différentes dont les discours sur l'altérité se constituent dans les différents médiums et pratiques artistiques. Par exemple, les expérimentations théâtrales du début des années soixante, telles celles du *Living Theater* et de l'*Open Theater*, remettaient en jeu la priorité accordée au texte de la pièce, considéré comme masculin, par rapport à celle de l'action, considérée comme féminine, en privilégiant les découvertes faites par le corps lors de l'improvisation, que ce soit lors des répétitions ou pendant la représentation elle-même. Elles maintenaient cependant l'opposition sous-jacente entre le texte et le corps en concevant le corps comme la source d'une spontanéité non médiatisée par l'habileté technique. Le corps servait d'emblème à la frontière psychosomatique que l'on pouvait explorer pour y faire surgir de nouvelles découvertes. Puisant dans ce territoire inconnu, les *performers* revenaient au texte de la pièce, rajeunis et revitalisés. Ils maintenaient ainsi une attitude paternaliste dans le théâtre d'avant-garde.

Les artistes de la *Judson*, eux, contestaient ces oppositions en plaçant le texte et le corps, l'intérieur et l'extérieur sur la même surface plane. Pourtant, de nombreuses personnes qui assistaient à ces performances, dont la critique Jill Johnston, ne



parvinrent à interpréter l'usage que faisaient les chorégraphes de l'improvisation qu'en termes de structures binaires. Comme le montre la description de Johnston citée ci-dessus, chacun des *performers* qui opère un retour brusque à l'enfance se montre individuellement capable de nouvelles découvertes exceptionnelles, mais le concept de régression ne fournit aucun modèle pour une collaboration collective dans la définition des règles de la performance. Individuelle plus que sociale, la formulation de structures de jeux enfantins aussi sophistiqués que la marelle provient simplement, si l'on en croit Johnston, de la répétition d'une action agréable. Le fait que la performance établisse un contrat social avec les autres ou que les jeux eux-mêmes naissent de moments culturels spécifiques n'est pas pris en compte. Ce qui compte, c'est le moment individuel de la découverte au cours duquel des schèmes de perception convenus cèdent la place à une appréhension plus vitale de soi-même et de son environnement.

L'interprétation de Johnston repose sur une incapacité de transcender les catégories de la réflexion et de l'action et de penser un entre-deux. Semblablement, la chorégraphe du groupe *Judson*, Elaine Summers, réalisant qu'elle vivait en fonction d'un schéma énergétique et d'une image du corps qui n'étaient pas les siens, décrit sa quête d'une façon originale de se mouvoir en ces termes :

*I spent a lot of time by myself doing that work, and one summer I felt, «If I'm really honest about it, all I want to do is lie on the floor. I really don't want to move». So for two-and-a-half months, during the three-hour period I spent dancing every day, I didn't get up off the floor. And in that time, I began to rediscover my own energy.*<sup>19</sup>

Summers décrit un processus qui consiste à oublier tout son entraînement antérieur, en restant simplement étendue au sol et en attendant que son corps entreprenne une suite d'actions. La nouvelle conscience qu'elle prenait de l'énergie qui finissait par émerger changeait radicalement, prétend Summers, sa perception du mouvement et sa relation à

l'environnement. Plutôt que de prendre conscience de sa façon d'échanger avec les autres certaines habiletés physiques et perceptuelles, Summers assiste à l'émergence de sa propre énergie, dans ce qu'elle a d'unique et de neuf.

Avec sa formation en danse, la quête des schémas de sa propre énergie menée par Summers peut fort bien avoir été guidée par des impulsions féministes qui la poussaient à reprendre possession d'un corps dominé par des techniques d'entraînement et une esthétique plus masculines. Et pourtant, en même temps, sa situation dans le champ de la danse, médium artistique féminisé, donnait à sa recherche le même genre de féminité excessive que celle qui rendait le travail de Schneeman inefficace. Si, au lieu de penser son projet comme une façon de découvrir sa propre énergie, elle avait pu le concevoir comme un moyen d'acquérir des techniques nouvelles et différentes, elle aurait pu dépasser les oppositions qui maintenaient la danse à sa place.

Opposer le chorégraphié, perçu comme l'habituel, et l'improvisé, envisagé comme le spontané, revient à méconnaître la capacité qu'a le corps de prendre des décisions fondées sur l'entraînement et sur la façon dont il peut ruser avec les attentes habituelles. Qu'on les conçoive comme les « techniques du corps » de Marcel Mauss ou comme formant l'« habitus » dont parle Pierre Bourdieu, les systèmes de coordination qui constituent les moyens d'expression d'un *performer* forment l'armature à travers laquelle se produisent explorations et découvertes. Comme le jazz le démontre très clairement, les interprètes découvrent des formulations musicales jusque-là inconcevables en modifiant les techniques qu'ils possèdent déjà. Et cette façon de découvrir du nouveau concerne à la fois les moments individuels de la performance et la structure d'ensemble ainsi que l'organisation d'un morceau.

Même les premiers improvisateurs de danse contact, dont les *jam-sessions* faisaient voler en éclats tous les formalismes de la scène et ses buts expressifs, n'en élaboraient pas moins une perspective chorégraphique dans l'organisation et l'exécution de leurs performances. Bien qu'ils prétendissent se

défaire de l'habitude pour se brancher sur le primal, leur pratique peut fort bien être considérée comme une façon de repositionner et de redéfinir une *semiosis* chorégraphique. Ils se préoccupaient en effet manifestement de leur orientation dans l'espace, de leur localisation dans l'espace, de la synchronisation et de la qualité des diverses énergies mises en jeu, de leur persévérance dans une action donnée ou dans la danse avec une autre personne. Et en se préoccupant de tout cela, ils entraient nécessairement en conflit avec les conventions de la représentation qui, dans la danse, régissent la construction du sens.

#### IMPROVISER LA CHORÉGRAPHIE

Si, comme le prétend Bhabha, l'altérité dépend de la fixité de catégories comme la structure et la spontanéité, la forme et l'informel, ou l'intelligence et l'instinct, alors les exemples du jazz et de la performance féministe offrent des modèles d'improvisation qui pourraient bien nous faire dépasser le projet de l'appréhension de l'Autre. Mais Bhabha situe la possibilité d'échapper au discours colonialiste dans les potentialités de l'imitation, une performance pratiquée par l'Autre de l'investissement colonialiste situé des deux côtés des catégories oppositionnelles, alors que le jazz et la performance féministe contestent et dépassent l'obligation des oppositions binaires elles-mêmes. Chacune de ces pratiques propose, à sa façon, une critique sociale des relations de pouvoir et la formulation d'une façon de contester les différentiels de pouvoir qui se créent lors de la construction de l'altérité. Ensemble, elles attirent notre attention sur les structurations complexes du pouvoir à travers lesquelles se perpétuent les discours de l'altérité. Si on considère le couple qu'elles forment, il peut devenir possible d'envisager de nouvelles coalitions entre les artistes déçus des divers discours sur l'altérité, des coalitions qui pourraient nous mener à un nouvel activisme social, démocratique et égalitaire.

C'est pourquoi Belgrad et Banes ont raison d'insister sur le potentiel subversif de l'improvisation. Mais, comme j'ai tenté de le montrer ici, la dimension

subversive du jazz propose, plutôt qu'un abandon de toute structure, une nouvelle vision de la relation de l'individu et du groupe, et du rapport entre l'expérience de la liberté et la discipline. En regardant des *performers* et des musiciens de talent qui travaillent ensemble, s'appuyant mutuellement dans leurs initiatives, les spectateurs acquièrent de façon palpable le sentiment qu'une organisation alternative de la vie politique et sociale est possible. La liberté, et non ce qui s'atteint dans l'absence de toute structure, dépend de l'usage que font de la structure toutes les personnes engagées dans un projet donné. Baraka attribue au jazz, avec la dimension collective qu'il donne à l'action spontanée, le rôle d'avoir aidé à frayer le chemin emprunté par les anciens esclaves dans leur accession à la citoyenneté pleine et entière. Méprisant la définition que donnaient de la démocratie des années cinquante marquées par le maccarthysme en l'assimilant à l'anti-communisme, Baraka imagine une citoyenneté dans laquelle la liberté individuelle et la cohésion du groupe seraient complémentaires. Le petit ensemble de jazz, considéré comme pouvant servir de modèle à l'organisation politique, réaffirme la différence individuelle dans l'instant même où il consolide et renforce la conscience sociale.

Aussi inspirant qu'ait pu être le jazz pour les artistes des années soixante, aussi vigoureusement qu'il ait pu remettre en question les oppositions binaires à travers lesquelles on crée l'altérité, une application contemporaine de ses principes exige une reconnaissance encore plus grande de la différence, une reconnaissance susceptible d'inclure aussi bien le sexe et les préférences sexuelles que la race et la classe. Les performances féministes des années soixante en ont clairement montré la nécessité. Leur exploration de matériaux différents et de méthodes de compositions alternatives ont démasqué les privilèges dévolus aux hommes dans le monde de l'art. Leurs performances représentaient autant de commentaires sur tout le processus avant-gardiste de la découverte et de la domination de l'Autre par lequel l'artiste mâle assurait son statut de membre d'une élite. Donnant à cette altérité une voix critique puissante, elles parlaient

haut et fort, célébrant un ensemble de valeurs exclusivement féminines et féministes. Mais les succès divers remportés par leurs interventions à l'intérieur de pratiques artistiques différentes nous rappellent les spécificités qu'il faut reconnaître à chaque médium.

De façon assez intrigante, ce que le jazz et la performance féministe partagent, c'est une tradition de décisions prises en commun dans le processus créatif de la production artistique. En s'appuyant sur leurs approches de la négociation consensuelle, il devrait être possible de chorégraphier, en toute spontanéité, une rencontre entre ces deux formes d'art qui soit aussi une commotion susceptible de mettre à jour les stratégies de l'altérité qui prévalent et de produire une série d'interventions improvisées qui éroderaient profondément les fondements de leur pouvoir. En pratiquant une approche de la danse aussi multivalente et multiplicatrice, on pourrait fort bien prendre conscience de la possibilité pour des corps, pensant spontanément et agissant de façon réfléchie, de s'engager collectivement dans la célébration, non pas de l'altérité, mais de la différence.

## NOTES

1. D. Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 16. [Les formes « ouvertes » ou « hétéroglossiques » produites par l'avant-garde des années de guerre défiaient le pouvoir social de la tradition anglo-américaine dominante. L'esthétique de la spontanéité mettait davantage l'accent sur « l'honnêteté », « la prise de conscience » et « l'authenticité » que sur la maîtrise des formes et des techniques traditionnelles préconisée par les institutions établies de la culture d'élite. Elle offrait ainsi une possibilité de conquête de l'autorité culturelle plus accessible aux aspirants issus de l'immigration, des classes laborieuses et des minorités.]

2. J. Johnston, « Dance Journal: Play », *The Village Voice*, 18 novembre 1965, p. 15 et 22. [Le fait de mettre en évidence le jeu comme une modalité de l'action essentielle à la danse représente une régression significative. Ce qui est essentiel au jeu, c'est l'improvisation. Improviser revient à composer sous l'inspiration du moment, comme le dit le dictionnaire. C'est de cette façon que les enfants composent spontanément diverses choses ; ils ne se soucient pas de trouver d'autres façons d'agir. Quand les enfants aiment ce qu'ils ont fait, ils le répètent, créant ainsi une forme, comme la marelle et d'autres jeux semblables. Les adultes qui retournent à l'enfance font la même chose.]

3. « Panel Discussion on Improvisation », printemps 1980, organisé par le University-wide Committee on the Arts, S.U.N.Y. Purchase. [D'une certaine façon, l'improvisation, dans sa forme la plus pure, n'aurait guère besoin de chorégraphie... elle s'oppose même directement à la chorégraphie... Alors, d'une certaine façon, l'improvisation est une pratique très subversive... Et dans ce rôle subversif qui est le sien, l'improvisation, dans son sens le plus pur, se débarrasse vraiment de toutes nos conventions, ces conventions grâce auxquelles nous reconnaissons une œuvre comme de la danse.]

4. Bien qu'écrivant cela en 1978, Brown rattache cette approche de l'improvisation à ses premières œuvres avec A. Halprin et à des expérimentations subséquentes avec S. Forti. Voir A. Livet, *Contemporary Dance: An Anthology of Lectures, Interviews and Essays with Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*, New York, Abbeville Press, 1978, p. 44-45. [... quand dès le début vous vous imposez une structure en décidant de faire appel à des matériaux X, Y et Z, que vous traitez d'une certaine façon, et si vous enfoncez encore plus le clou en décidant, par exemple, que vous ne pourrez vous déplacer que vers l'avant, que vous ne devrez pas vous servir de votre voix ou que vous devrez faire 195 gestes avant d'atteindre le mur qui est à l'autre bout de la pièce, il s'agit d'une improvisation aux frontières délimitées à l'avance. C'est le principe que l'on retrouve, par exemple, derrière le jazz. Les musiciens peuvent improviser mais ils ont une limite qui leur est imposée par la structure, exactement comme pour l'improvisation en danse. C'est ce que j'appellerais une improvisation structurée parce qu'elle vous situe dans le temps et l'espace en vous donnant un contenu.]

5. D. Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, London, British Library National Sound Archives, 1992, p. 50. [Louis Armstrong improvisait sur le même thème pendant toute une demi-heure, prenant jusqu'à vingt *choruses* d'affilée. Son imagination semblait inépuisable ; à chaque nouveau *chorus* il apportait de nouvelles idées, encore plus magnifiques que celles qu'il avait formulées dans le *chorus* précédent. Plus il jouait, plus son improvisation devenait intense et plus son style se simplifiait – jusqu'à ce qu'à la fin il ne restât plus que la répétition sans fin d'un fragment de mélodie ou même d'une seule note poussée avec insistance et formulée avec des intonations cataclysmiques.]

6. I. Amiri Baraka [Leroi Jones], *Blues People: Negro Music in White America*, New York, William Morrow & Company, 1963, p.200. [... la musique était une véritable fête pour les jeunes intellectuels blancs avides de rythme comme pour ceux des jeunes Noirs qui, restés imperméables aux douteuses vertus de la classe moyenne blanche, étaient encore capables d'accepter une émotion venue de l'extérieur du médiocre tout-venant de la culture populaire américaine.]

7. *Ibid.*, p. 230. [complètement toute participation significative des gens doués d'une imagination et d'une sensibilité artistiques aux dimensions sociales, politiques et économiques de la société.]

8. *Ibid.*, p. 153-154. [Le jeune homme issu de la classe moyenne de l'Iowa était le produit d'une culture qui pouvait *situer* Louis Armstrong mais ne parviendrait jamais à le comprendre... [Beiderbecke] avait une vie émotionnelle qui, comme on a pu le voir, se fondait sur un rejet conscient ou inconscient de la plupart des valeurs consacrées de sa culture. Armstrong, au contraire, était, en termes d'archétypes émotionnels, un des grands prêtres les plus respectés de sa culture, un des produits les plus remarquables de sa société. Avec sa musique, Armstrong ne se *révoltait* contre rien. En fait, sa musique représentait au contraire un des plus magnifiques aboutissements de la tradition musicale afro-américaine et elle était immédiatement reconnue comme telle par ceux des Noirs qui ne passaient pas leur temps à essayer de prétendre qu'ils provenaient de la même culture que Beiderbecke. L'incroyable ironie de la situation c'est que tous les deux occupaient des places semblables dans la superstructure de la société américaine: Beiderbecke, à cause de l'isolement que toute déviation de la culture de masse imposait à ceux qui s'en rendaient coupables; et Armstrong, à cause de la séparation historique des Noirs du reste de la société américaine. Cela n'empêchait pas la musique que chacun d'eux faisait d'être aussi différente que possible à l'intérieur des cadres du jazz.]

9. C. Schneeman, *More than Meat Joy*, New Paltz, New York, Documentext, 1979, p. 47. [une dépense maximale d'énergie dirigée.]

10. *Ibid.*, p. 9. [J'ai le sentiment qu'en apprenant, nous tirons le meilleur de notre développement d'œuvres qui nous frappent d'abord comme « excessives », celles qui nous intriguent, s'avèrent exigeantes et nous conduisent à des expériences que nous croyons ne pas pouvoir supporter mais qui en même temps provoquent et stimulent nos efforts. De telles œuvres ont pour principale caractéristique de contenir plus de choses que nous ne pouvons en assimiler; elles retiennent indéfiniment notre attention, par l'attrance qu'elles exercent sur nous et la stimulation qu'elles nous donnent. Nous persévérons donc, avec cette

étrange joie, cette étrange agitation qui nous font sentir que la relation que nous entretenons avec elles nous réserve des récompenses imprévisibles. Ces « récompenses » remettent en question, en les élargissant et en les enrichissant, les correspondances que nous avions déjà découvertes entre ce que nous ressentons au plus profond de nous-mêmes et la façon dont notre vie expressive trouve sa structuration.]

11. *Ibid.*, p. 9. [la vie fondamentale de tout matériau se trouve actualisée.]

12. Cité dans A. Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 3. [En 1963, me servir de mon corps comme d'une extension de ma conscience de peintre, c'était défier et même menacer les limites territoriales psychiques par lesquelles les femmes devaient passer pour être admises dans le Club Mâle des Artistes.]

13. K. Schaffman, « Excavating the Dinosaurs: Carolee Schneemann and Prehistoric Contact Improvisation », communication présentée au Congress on Research in Dance, 3 décembre 1999.

14. La première citation décrit *Chromelodeon* et la seconde s'applique à *Newspaper Event*. Cité dans S. Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 149 et 96. [un *happening* sale et sans esprit, plein de vêtements, de papier, de chiffons, de sacs de jute et de peinture], [une orgie sauvage.]

15. *Ibid.*, p. 15.

16. En français dans le texte (N.D.T.).

17. M. Kirby remarque que le groupe Gutai pourrait bien avoir joué un rôle capital dans l'invention des *happenings*. Voir Kirby, *Happenings*, New York, E.P. Dutton, 1965, p. 28-29.

18. Soit dit en passant, on pourra trouver les schèmes d'une telle socialité une fois que le mouvement féministe aura vraiment pris son essor, par exemple, dans la *Dinner Party* (1979) de Judy Chicago, qui, en tant qu'événement à organiser, exigea un travail en commun s'étendant sur une période de temps significative.

19. E. Summers, cité dans E. Webb, « Teaching from the Inside Out », *Soho Weekly News*, 2 août 1979, p. 51. [J'ai passé énormément de temps seule, à faire ce travail, et un été, je me suis dit: « pour être tout à fait honnête, tout ce que je veux, c'est me coucher sur le sol. Je ne veux vraiment pas bouger ». Alors, pendant deux mois et demi, pendant les trois heures que je passais chaque jour à danser, je ne décollais jamais du sol. Et c'est ainsi que j'ai commencé à redécouvrir ma propre énergie.]





# À CORPS OUVERTS:

## CHANGEMENT ET ÉCHANGE D'IDENTITÉS

### DANS LA *CAPOEIRA* ET LE *CONTACT IMPROVISATION*

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

ANN COOPER ALBRIGHT

*Un danseur solitaire entre dans le cercle, d'abord en rampant, puis en roulant et finalement en valsant jusqu'au centre. Il trébuche presque, se retourne et s'arrête, regardant de tous côtés et plongeant son regard dans celui de quelqu'un, n'importe qui. Un autre danseur accepte cette invitation silencieuse et entre dans la danse, bondissant dans le cercle comme un météore qui traverse une galaxie en tournoyant. Il lance son corps dans une furieuse série de mouvements. Une quelconque forme de gravité (ou peut-être simplement l'épuisement) l'attire dans l'orbite de l'autre danseur et comme ils se retournent tous deux, leurs mains se rencontrent dans une recherche d'équilibre. Gonflés à bloc par cette conjonction de leurs forces, ils dessinent un chemin qui obéit à sa propre logique dans l'espace. Ils sont poussés par l'échange qu'ils font de leur élan, de leur poids et de leur souffle, se mouvant si rapidement à travers formes et espace qu'ils doivent abandonner tout désir de prendre des décisions et se contentent simplement d'observer leur périple à mesure qu'il se déploie. Leurs échanges finissent par devenir plus lents et plus retenus, atteignant finalement un fragile équilibre, une tête reposant dans le cou de l'autre.*

*Ils s'accroupissent, en attente, encerclés par les rythmes syncopés et les voix des gens qui les entourent. Leurs mains se rencontrent à peine, brièvement, mais leurs yeux sont rivés, maintenant le contact, même quand ils culbutent en se recevant sur les mains. À nouveau sur leurs pieds, ils se balancent d'avant en arrière à l'unisson, gardant leurs articulations déliées et leur imagination souple. La spécularité fluide qui les unit change de dynamique quand l'un d'eux brusquement bouge et que l'autre relève le défi. Cela déclenche une réaction joueuse qui leur fait explorer les possibilités d'un échange de mouvements qui flirte avec le contact physique, mais sans jamais y tomber.*

Ces deux descriptions de mouvements en duo – cette rencontre d'un « autre » en mouvement – cartographient le genre de rencontres physiques dont je traiterai dans cet article. Le premier passage décrit un moment de *contact improvisation*. Le second un moment de *Capoeira*. En surface, ces formes représentent des histoires culturelles disparates et des dynamiques d'interaction physique fort différentes. Après tout, l'une concerne une immersion dans une union physique, l'autre parle de la façon dont on émerge (en toute sécurité) d'un combat physique, mais les deux formes ont pris possession des imaginations cinétiques des danseurs contemporains et ont influencé les vocabulaires du mouvement à l'échelle

mondiale. Les deux formes représentent aussi, et de plus en plus, des phénomènes globaux. Le *contact improvisation* et la *Capoeira* ont surgi de moments de confusion et d'effervescence historique et culturelle et les deux formes conservent encore dans leurs stratégies physiques des éléments issus de ces moments de résistance et de rébellion. Et pourtant, les deux formes ont aussi continué de se réinventer, en incorporant, au sens fort, des préoccupations contemporaines dans leurs vocabulaires de mouvements. Et le plus important, c'est que les deux formes ont contribué à la remise en question des notions conventionnelles d'identité et de géographie, créant à la place une expérience somatique qui reconstruit de l'intérieur les notions que nous avons de l'altérité. Comme je vais tenter de le montrer dans cet article, la *Capoeira* et le *contact improvisation* ont tous deux donné forme à une pratique physique et métaphysique qui peut nous aider à survivre et même à grandir dans notre monde interculturel sans cesse changeant et plein de défis.

Cet article tentera de formuler la forte conviction, viscéralement ancrée en moi, que quelque chose de vraiment important est en train de se passer ici. La conviction que, au milieu de ces échanges improvisés d'attention, de gestes, de sueur et d'énergie, on s'exerce à confronter un «autre», de telle façon que les distinctions habituelles entre le moi et l'autre se trouvent confondues. C'est ici la première fois que je tente de traduire en termes théoriques mon implication physique dans ces formes de mouvements. Le ton évangélique de cet écrit vient de la conviction que l'expérience de la danse et de la performance de *contact improvisation* pendant la majeure partie de ma vie adulte et ma formation en *Capoeira* ces dernières années m'ont donné une perspective intéressante sur la façon de cerner, le plus spécifiquement possible, la subjectivité et l'altérité. Comme les discussions, apparemment sans fin à propos de la dimension politique de l'identité, qui agitaient aussi bien les cercles universitaires que les communautés artistiques, me faisaient passer par des alternances de confusion, d'allégresse, de dépression ou carrément d'hébétéde,

je me suis surprise à trouver refuge dans les interactions corps à corps des studios où je pratique. Je ne veux pas dire par là que ces relations physiques sont nécessairement plus faciles, moins complexes ou sans problème. Mais il me semble que, même si les questions de diversité humaine ne se bornent jamais au corps dans ce qu'il a de purement physique – elles sont en effet toujours prises dans des contextes sociaux et des structures de représentation –, c'est par nos corps qu'elles se manifestent. En tant que féministe, je suis consciente que les corps sont profondément façonnés par des attitudes culturelles et des conditions économiques. En tant que danseuse, je suis consciente que les corps peuvent aussi être entraînés et consciemment re-théorisés. Je suis persuadée que le comportement non verbal joue un rôle significatif dans la négociation de l'identité sociale. La façon dont nous nous abordons les uns les autres, dont nous marchons, parlons et dansons ensemble a énormément de signification.

Comme nous le savons tous, la différence est affaire de pouvoir. Ce qui veut dire que la différence culturelle est inscrite (le plus souvent) sur le corps selon des modalités qui sont ensuite lues en termes d'identités sociales. La race, le sexe, la classe, l'ethnie, les préférences sexuelles, l'âge et les capacités sont (encore), tous autant qu'ils sont, des marqueurs essentiels de la différence en ce début de 21<sup>e</sup> siècle. Mais toutes ces différences représentent des manifestations d'une structure binaire de la différence caractéristique de l'épistémologie occidentale. L'esprit est séparé du corps et les deux sont ensuite figurés en termes d'identité (c'est la célèbre formule de Descartes «Je pense, donc je suis») et d'altérité, celle-ci se trouvant intériorisée comme une incarnation. Dans les deux dernières décennies, les féministes nous ont fourni une véritable litanie d'exemples montrant clairement à quel point la séparation du corps et de l'esprit peut être prévalante dans notre culture. Comme elles l'ont démontré hors de tout doute, les idéologies religieuses et les philosophies fondamentales de la civilisation occidentale ont d'abord construit puis cherché à naturaliser un

paradigme dualiste divisant le monde en catégories oppositionnelles, telles que corps/esprit, nature/culture, privé/public, spiritualité/corporéité et expérience/savoir. Ces polarisations schématiques ont à leur tour créé des hiérarchies inévitables qui ont positionné le corps comme l'«autre» matériel de la transcendance propre à l'esprit.

Dans son livre *Subjectivity, Identity and the Body*, Sidonie Smith décrit l'héritage misogyne de cette désincarnation du sujet universel et montre comment il s'est développé en une séparation en genre du sujet et de l'autre, l'«Autre» se réduisant à n'être rien d'autre que son corps de femme, avec en guise d'identité un vide matériel<sup>1</sup>. Judith Butler affirme sensiblement la même chose quand elle prétend que :

*By defining women as «Other», men are able through the shortcut of definition to dispose of their bodies, to make themselves other than their bodies [...] From this belief that the body is Other, it is not a far leap to the conclusion that others are their bodies, while the masculine «I» is the noncorporeal soul. The body rendered as Other – the body repressed or denied and, then, projected – reemerges for this «I» as the view of others as essentially body. Hence, women become the Other; they come to embody corporeality itself.*<sup>2</sup>

Cela n'arrive pas seulement aux femmes, bien sûr ; les gens de couleur, les gays, les exclus de toutes sortes aussi bien que les personnes handicapées ont historiquement été rivaux aux conditions matérielles de leurs corps, lesquels structuraient ainsi une identité qui se construisait perpétuellement comme oppressivement et basement physique, comme un manque d'identité – un manque de contenance morale, spirituelle et sociale. Incontestablement, ce sont les individus que la société associe à l'être corporel qui subissent le plus fortement les conséquences répressives de cette tradition.

Les analyses féministes de la séparation constante de l'esprit et du corps dans les cultures occidentales ont jeté les bases critiques des discussions contemporaines portant sur l'oppression sociale fondée sur les catégories binaires de moi et d'autre, de normal et de différent. Ces catégories de différence

inscrites dans le corps – différences de race, de classe, d'origine ethnique aussi bien que différences de capacités physiques et de sexualité – ont radicalement influencé l'imagination populaire et le discours académique. Et pourtant, après plusieurs décennies passées à dresser brillamment et dans tous ses détails le catalogue des diverses formes d'oppression sociale, nous devons nous demander : « Quelle différence la différence a-t-elle bien pu faire ? ». Je ne voudrais pas par là me montrer facétieuse, bien au contraire. Je suis profondément convaincue des possibilités de libération, individuelles et collectives, de ces analyses culturelles. Mais ce que je montre ainsi du doigt, c'est la prochaine étape. Car il devra nécessairement y avoir une autre étape. Le problème avec un relevé encyclopédique des différences c'est qu'elles font courir le risque de réifier l'opposition binaire, réduisant ainsi la différence au fait, statique et monolithique, qu'elle est la différence. Plutôt que de considérer la différence comme une position arrêtée, je plaide pour un positionnement (et, par extension, un re-positionnement) qui soit toujours en mouvement. Je présenterai, tout au long de cet article, la *Capoeira* et le *contact improvisation* comme des exemples de duos – le « pas de deux », cette confrontation physique avec l'autre – dans lesquels la différence peut être reconnue mais aussi traversée, déplacée, côtoyée, approchée, soulignée, dépassée, respectée, etc. Ces formes représentent des échanges physiques qui se situent au-delà de la différence, des échanges au cours desquels le fait corporel de la différence se trouve célébré et devient mobile.

Avant de m'attacher aux caractéristiques de ces formes de mouvement et comme j'ai peut-être rendu certains lecteurs nerveux, je voudrais mettre les choses au point. Je ne défends pas une quelconque utopie ni ne préconise un retour naïf à un humanisme d'avant le poststructuralisme. Les deux dernières décennies ont opéré une rupture radicale dans les visions du monde trop complaisantes et je crois que l'hésitation que nous éprouvons toutes et tous, ce moment de lucidité qui nous fait nous arrêter pour réfléchir quand nous parlons ou écrivons est capital pour toute

restructuration de la dynamique des privilèges et du pouvoir. Je suis profondément convaincue que toutes ces luttes de libération doivent se poursuivre, qu'en fait elles sont même plus importantes que jamais. Mais je suis également sensible au fait qu'une conscience trop aiguë de la différence amène les gens à développer une conscience de soi qui peut s'avérer absolument débilite, avec pour résultat que chacun se retire dans son coin, craignant tant de choquer ou d'être choqué que le gouffre entre nous tous ne fait que s'agrandir. Comment s'entraîner à franchir cette distance qui nous sépare? Comment encourager le désir de jouer avec la différence? Comment passer des idées à la pratique? Je crois que nous devons courir le risque de l'échec, risquer la gêne et la maladresse, risquer d'être mal à l'aise et de nous faire marcher sur les pieds, pour pouvoir nous propulser au-delà de la coupure métaphysique qui sépare le moi de l'autre. Les premiers gestes qui inaugurent un nouveau partenariat sont rarement aisés, mais nous devons malgré tout courir le risque et demander à l'autre de nous accorder cette danse.

Le *contact improvisation* est une forme de danse qui a été développée au début des années soixante-dix par un groupe de personnes intéressées à expérimenter la danse produite par l'échange de poids entre deux individus ou plus. Dans le *contact improvisation*, le mouvement est structuré par les lois physiques spécifiques qui régissent les échanges entre corps: les dynamiques changeantes du poids, de l'espace, de l'élan et de la force. Bien entendu, la façon dont nous expérimentons cette combinaison de divers éléments physiques est idéologique et déterminée par l'histoire, et les ramifications culturelles de cette forme de danse peuvent changer d'un instant à l'autre, d'une danse à l'autre et d'une année à l'autre. À ses débuts, le *contact improvisation* incarnait les nombreuses questions concernant le moi, l'indépendance, la communauté et le changement, emblématiques des années soixante<sup>3</sup>. Commenant dans un état de partage de responsabilités quant au poids de chacun (un état que les praticiens du *contact improvisation* décrivent comme le fait d'être « mutuellement dépendant » quant à son

poids, c'est-à-dire de s'appuyer l'un sur l'autre de telle façon qu'aucun des deux individus ne porte entièrement son propre poids ou celui de son partenaire), les danseurs se guident sur ce point de contact qui progressivement tourne autour de leurs corps et se déplace dans l'espace. Influencé par les arts martiaux asiatiques et les *release techniques* contemporaines, l'apprentissage du mouvement propre à cette forme de danse vise à donner aux danseurs les habiletés qui leur permettront de suivre le déplacement de ce point de contact à travers leur poitrine, en descendant vers le ventre, le long des cuisses, puis en remontant dans le dos jusqu'au sommet de la tête. Les techniques physiques qui permettent de rouler, d'apprendre à quel moment donner ou retenir son poids, et comment accepter le poids de l'autre, aussi bien que de savoir tomber sans danger, permettent aussi l'improvisation – ce choix fait en commun d'une exploration de l'instant imprévisible –, cette improvisation qui constitue le fondement créatif de l'engagement du danseur dans le duo.

L'histoire de la *Capoeira* est plus longue et suscite plus de controverses que celle du *contact improvisation* et l'histoire que l'on vous raconte dépend en grande partie de celui ou de celle qui la raconte ou l'écrit. Mais la plupart des gens sont d'accord pour dire que la *Capoeira* est une forme de danse martiale afro-brésilienne qui a pris naissance à l'époque coloniale, quand les propriétaires terriens européens eurent à peu près complètement épuisé la réserve de main-d'œuvre indigène et commencèrent à importer des esclaves d'Afrique, en particulier des régions du Congo et de l'Angola. Sous l'œil des maîtres européens, l'entraînement traditionnel des guerriers évolua vers une forme de combat à deux basé sur une succession rythmée d'attaques et de parades. Ce pas de deux martial se déroulait à l'intérieur d'un cercle protecteur (la *roda*) dont les rythmes changeaient pour signaler les dangers que pouvait représenter la surveillance des maîtres. Rapidement, la dynamique du combat se transformait en mouvements moins menaçants (une simple danse). Plus tard, avec

l'abolition de l'esclavage et l'urbanisation accélérée, la *Capoeira* a évolué encore une fois, mais dans le sens d'une sorte de combat de rue ; elle inaugurerait ainsi sa longue association avec la culture urbaine des jeunes. De fait, ce lien est encore évident aujourd'hui dans les divers combinés de *Capoeira* et de *hip-hop* que l'on peut voir sur les places et aux coins des rues, partout en Amérique du Sud et du Nord, en Europe et en Asie. Au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, au Brésil, la *Capoeira* a fini par se structurer et se codifier de plus en plus avec l'ouverture d'écoles et d'académies vouées à former les jeunes au « jeu » de la *Capoeira*. À la fois combat et danse, la *Capoeira* a fait figure, tout au long de son histoire, de résistance improvisée, non seulement à l'endroit de l'institution coloniale de l'esclavage mais aussi dans le cadre de la dynamique plus locale du pouvoir économique et du rapport de force entre les races. Cette « résistance » n'est pas seulement une question de place prise par la *Capoeira* dans l'histoire du Brésil, mais concerne aussi la façon dont une certaine subversion peut effectivement s'inscrire dans l'expérience physique de cette forme.

Les divers rapports qu'entretient actuellement le *contact improvisation* avec un certain nombre de pratiques « alternatives » (le tai-chi, le *Body-Mind Centering*, le mouvement authentique, l'aïkido, etc.) et la façon dont la *Capoeira* est liée à la vie de la rue et à la culture des jeunes situent ces formes de danse dans les marges des espaces institutionnels, qu'ils soient gouvernementaux, universitaires ou artistiques. À part quelques exceptions, le *contact improvisation* est généralement enseigné par une population fluctuante de professeurs et d'interprètes migrants. Comme des abeilles ouvrières allant de ville en ville pour polliniser le milieu de la danse partout dans le monde, ces danseurs offrent leurs compétences à des danseurs formés dans les divers styles de danse en vogue à un certain moment dans leur propre culture. Ces ateliers vont généralement du week-end intensif au stage d'une ou deux semaines. À la différence de nombreuses autres formes de danse, le *contact improvisation* est rarement enseigné sur une base régulière. La *Capoeira* présente cette même

caractéristique d'être enseignée elle aussi par des maîtres itinérants. Bien que dans certains pays la *Capoeira* ait été institutionnalisée (c'est, par exemple, le cas au Brésil et à New York), le plus gros de la transmission corps à corps de cette forme de danse s'effectue lors d'échanges plus informels et par des réseaux locaux. La *jam contact*, comme la *roda* de *Capoeira*, est un espace d'expérimentation ouvert aussi bien aux débutants qu'aux pratiquants confirmés.

Même si l'entraînement que ces formes de danse nécessitent peut paraître (en surface, du moins) plus informel que, par exemple, le ballet ou le karaté, et même si elles ont gardé des traits qui leur viennent de leurs histoires égalitaires et libertaires, le *contact improvisation* comme la *Capoeira* ont su raffiner des habiletés précises qui constituent une expérience somatique fondatrice capable de survivre aux priorités individuelles et aux différences régionales. De façon ironique, même si le *contact improvisation* et la *Capoeira* visent par leur entraînement des fins différentes, la discipline physique de base est remarquablement semblable sur plusieurs points. Les deux travaillent (en particulier dans leurs phases préliminaires) à développer l'endurance physique, en mettant surtout l'accent sur la force du haut du corps et la capacité de faire porter tout le poids sur des parties du corps inusitées (mains, tête, coudes, etc.). Il est très intéressant de remarquer que même si cette force donne au danseur un sentiment rafraîchissant d'ardeur sauvage et d'énergie, on ne lui permet jamais de se développer au point de n'être plus qu'une façon contractée, raide ou compacte de se servir de ses muscles. Dans le *contact improvisation*, on se sert de cette force pour se donner suffisamment d'élan pour soulever son partenaire ou le soutenir de façon à garder le point de contact en mouvement dans l'espace. Dans le *contact improvisation*, le rapport avec le partenaire opère toujours en boucle et il est rare d'y voir cette figure classique de la danse dans laquelle l'un des partenaires se contente de soulever l'autre. Dans la *Capoeira*, on utilise la force pour prolonger le mouvement du partenaire et le relancer. C'est pourquoi les blocages durs et directs (comme on en



voit dans certains arts martiaux) restent rares. Habituellement on tente d'éviter l'attaque (en se penchant ou en reculant devant le pied ou la tête) pour pouvoir se retourner et reprendre le combat à partir d'une position plus avantageuse. Ce genre de force reste stratégique et s'attache essentiellement à modeler les structures de résistance et de fluidité que les mouvements des deux corps font surgir entre eux. Dans les deux formes de danse, on utilise la force pour produire un synchronisme esthétique des énergies dans lequel le mouvement de l'un suscite une réaction fluide chez l'«autre».

Cette impression de fluidité au cœur de la force est une des contradictions provocantes qui lient la *Capoeira* et le *contact improvisation*. Dans la convaincante analyse qu'elle propose de la *Capoeira* dans «Headspin: Capoeira's Ironic Inversions», Barbara Browning présente ces contradictions comme une sorte d'ironie: «the no in the yes, the big in the little, the earth in the sky, the fight in the dance»<sup>4</sup>. Et on pourrait ajouter: la fluidité au cœur de la force. Rendus conscients de cette fluidité par leur formation, les pratiquants du *contact improvisation* et de la *Capoeira* en retirent, je crois, une certaine intuition quant aux changements et échanges d'identités que l'on peut expérimenter sans sacrifier son rapport personnel à l'espace. Dans le fascinant article où il relie la pensée de Lévinas à la pratique du *contact improvisation*, sous le titre particulièrement judicieux de «(In) the In-Between» [au cœur de l'entre-deux], David Williams décrit cette rencontre comme un «in-between or go-between, [it] is another space in which the "I" is both implicated and (re)conceived; it is the articulation of meeting-in-difference»<sup>5</sup>.

Williams continue de recenser les possibilités existentielles de cette forme de danse en prétendant que:

*For each of the partners, contact constitutes the possible coexistence of form and spontaneity, rules-of-the-game and dance, cause and effect, center and margin, proximity and distance. It is the «play» within the obdurate fixity of corporeal identities, its «give», its supplement, its différance: the unstable borderlands where an ethics of alterity occurs.*<sup>6</sup>

Derrière cette importante dimension existentielle, il y a une pratique physique basée sur la désorientation, la curiosité et la volonté d'affronter l'«autre» à la fois intérieurement et extérieurement. Les formules de Williams décrivent les effets d'une expérience somatique dans laquelle les limites habituelles entre les corps et le sentiment d'une identité fixe se trouvent suspendues. Par exemple, l'un des tout premiers éléments que l'on montre aux étudiants c'est le point de contact. En face de son partenaire, l'étudiant vient presser le bout de ses doigts contre ceux de l'autre. Attentif à la façon dont l'énergie de tout le corps de son partenaire peut circuler de sa colonne vertébrale à ses bras puis à ses doigts, il attend. Il attend et observe ce point de contact qui va finir par bouger. Ce point fait de la rencontre de deux énergies, on le désigne parfois comme un «troisième esprit» et c'est sur lui que leur attention mutuelle dès lors se concentre. Le comportement des deux partenaires va désormais se mouler sur son périple spatial et rythmique. Au début, il peut sembler facile de distinguer celui qui mène de celui qui suit mais, avec le temps et la pratique, le remplacement de l'un par l'autre se change en un échange si rapide et si subtil que ces catégories de meneur et de mené commencent à perdre tout sens. Les oppositions binaires se trouvent ainsi subverties à mesure que l'attention se concentre sur le jeu spatial et tactile qui se déroule entre les deux danseurs. David Williams décrit cette idée abstraite en des mots qui se traduisent aisément en termes de dynamique du partenariat qui se développe dans le *contact improvisation*.

*The crucial factor here is not how many ways two different units can relate to each other, but recognition that this «third element» is not a unit but an axis, not an entity but a state of being, less a relationship than an act of relating.*<sup>7</sup>

Les plaisirs très réels d'une danse contact sophistiquée, on les trouve dans les moments de suspension ou de chute en commun, dans cette magie apparente avec laquelle on exécute spontanément des mouvements compliqués. Cette connexion réciproque

est le «chi» du *contact improvisation*, le lieu d'une incroyable fluidité et d'une fusion intuitive des énergies. Bien sûr, l'un des partenaires peut rompre le contact à n'importe quel moment au cours de la danse, soit pour se séparer de son partenaire (de façon temporaire ou permanente), soit pour revendiquer en quelque sorte sa qualité d'«auteur» de tel ou tel mouvement par lequel il conduit son partenaire dans une direction bien spécifique. Une partie de l'improvisation consiste à apprendre à affronter ouvertement ces situations, avec curiosité et non dans un esprit de confrontation. L'improvisation vous apprend à réagir sans jamais devenir réactionnaire.

Au début, les risques sont minimes. Doigts contre doigts, tête contre tête, dos à dos, les exercices préliminaires de contact amènent une prise de conscience de la façon dont des corps différents réagissent aux mouvements les plus simples qu'on leur fait faire. Lorsqu'ils deviennent plus habiles physiquement, les étudiants sont finalement initiés à des exercices qui mettent l'accent sur l'art de tomber sans être tendu et de confier tout leur poids à une autre personne, ainsi que sur la dés/orientation visuelle et spatiale. Cette dernière discipline joue un rôle capital dans la façon dont se produit l'échange d'identités dont Williams parle dans son texte. Même des exercices en apparence aussi simples que celui qui consiste à se laisser rouler au sol avec une autre personne peuvent s'avérer extrêmement désorientants. Ces divers exercices exigent que l'on se serve de ses yeux d'une façon très différente. Dans le *contact improvisation*, en effet, on apprend à voir non pas en fixant son regard sur les gens ou sur les objets environnants mais plutôt en gardant les yeux immobiles dans leurs orbites et en s'en remettant à une vision périphérique plus détendue. Cette légère modification du champ de vision change radicalement l'expérience que l'on a de l'espace. Rouler, tourner et se retrouver la tête en bas dans une pièce où d'autres personnes se déplacent en même temps de toutes sortes de façons me force à négocier physiquement un champ chaotique d'allées et venues dans lequel je dois renoncer à toute impression stable

d'avoir une «position» précise dans l'espace. Il ne reste plus, dès lors, que l'impression de ne se situer que vis-à-vis des autres qui eux-mêmes, bien entendu, sont aussi en mouvement dans l'espace. Cette façon de danser dans tous les sens et les uns au milieu des autres peut donner beaucoup de plaisir et créer des situations plutôt cocasses, mais elle suggère aussi une autre façon d'être au monde avec les autres – une sorte de danse existentielle dans laquelle ce perpétuel changement de position permet d'envisager une certaine réorganisation des relations sociales.

Le *contact improvisation* implique un désir de danser dans un état de désorientation. À la différence de bien des types de danse, le *contact improvisation* est affaire de déséquilibre; il se fonde sur le plaisir d'une certaine perte de contrôle sur ses propres mouvements, à la fois physiquement et psychologiquement. Je pense que cette acceptation de vivre le vertige produit par un échange constant des poids corporels, les chutes inévitables et les moments d'intimité quand on rattrape l'autre ou qu'il nous rattrape, peut affecter en profondeur nos présupposés purement intellectuels quant à la stabilité des catégories de «moi» et d'«autre». Même si beaucoup de mes exemples pourront sembler à des universitaires n'être que des talents de danseur passablement excentriques (après tout, la plupart des universitaires ne sont guère intéressés à se laisser rouler sur le sol), les effets de ce travail somatique sont frappants et profonds. Dans un environnement universitaire où l'on *parle* beaucoup de respect mutuel, d'acceptation des différences et de construction de l'espace commun et où l'on exerce une grande activité intellectuelle à ce sujet, les étudiants qui suivent les cours de danse *font* tout cela, eux, et sur le plancher des vaches.

Le *contact improvisation* incite non seulement à prendre des engagements vis-à-vis d'un autre corps, mais amène aussi une meilleure compréhension de l'«autre» en soi. S'il faut en croire Elizabeth Grosz quand elle déclare que: «alterity is the very possibility and process of embodiment»<sup>8</sup>, le travail somatique individuel qui fait partie intégrante de la formation en

*contact improvisation* montre bien à quel point cette altérité intérieure est liée à l'altérité extérieure du partenaire. Par exemple, je fais souvent appel, au début de mon cours de *contact improvisation*, à un exercice appelé « the stand ». Il s'agit d'un moment où les étudiants, après divers déplacements dans l'espace, en arrivent à rester immobiles, debout. Cela leur donne la possibilité d'éprouver les sensations de la sueur et de l'air sur leurs bras, de leur cœur qui bat, du rythme de leur pouls dans diverses parties de leur corps – une façon d'éprouver les subtils changements de poids et d'activité musculaire, une occasion de vivre son corps comme à la fois lié au sol par les pieds et déployé dans l'espace jusqu'à la tête – c'est un moment de réflexion sur la position de l'être humain, suspendu entre ciel et terre.

Plus tard dans l'exercice, je leur demande d'imaginer qu'ils ouvrent les pores de leur peau de façon à laisser entrer le monde dans l'espace de leur corps. Cette image de son propre corps comme faisant partie du paysage envisagé comme un tout, plutôt que comme le véhicule qui se déplace à travers ce paysage et le dispose à son gré, donne des résultats physiques évidents dans le relâchement du tonus musculaire du corps. Mais il se produit aussi là une profonde réorganisation psychique. En effet, si le monde est déjà à l'intérieur du corps, alors la distinction entre moi et l'autre est bien moins nette. La peau n'est plus tant cette barrière infranchissable qui défend l'intégrité du corps (comme l'affirmaient toutes les métaphores de désinfection qui dans les années cinquante dominaient aussi bien la sphère domestique [attention à ces germes qui infestent votre cuisine et votre salle de bain] que le climat politique international [prenez garde à la diffusion du virus du communisme]) que l'organe sensoriel qui rapproche le monde. En agissant sur notre imaginaire somatique, nous pouvons remettre en cause les notions d'identité que notre culture nous a léguées. Plutôt que d'obéir au paradigme colonialiste de l'individu, poussé par sa volonté et sa détermination à s'inscrire dans le monde et à en revendiquer une part (se tenir debout sur ses deux pieds, faire sa marque, etc.), le moi devient une

simple partie interdépendante de ce monde et se répand à travers lui, s'écoule avec lui.

Ouvrir son corps au monde est un geste profondément généreux. C'est le « don » que Williams décrit comme le jeu dans l'inflexible fixité des identités physiques. Car à mesure que les corps commencent à devenir plus mobiles, explorant l'espace et échangeant des mouvements entre eux, cette fluidité des frontières devient la danse. Cette générosité supprime les divisions traditionnelles du pouvoir en refusant de croire à l'imperméabilité du moi prisonnier de son corps. Le danseur dit : « Viens, prends mon corps, entre en moi, sers-toi de moi, laisse-toi rouler sur moi, laisse-moi te soutenir, m'appuyer sur toi ». De façon très physique, les danseurs *contact* offrent leurs corps à leurs partenaires. Mais il s'agit d'une invite, pas d'une humiliation. Car même si les frontières sont fluides, ce n'est pas une chute libre existentielle. Au cœur de tous ces échanges, l'individu reste encore branché sur ses propres sensations physiques et sur la rassurante sensation de la gravité au moment même où il se fait soulever ; c'est une solide prise de terre qui le garde en sécurité alors même qu'il se lance à travers l'espace et le temps.

Ce « don », cet abandon de toute identité stable, est aussi en « jeu » dans la *Capoeira*. Quand deux personnes entrent dans le cercle (la *roda*) pour l'échange, on dit qu'elles « jouent » un « jeu ». Dans le cercle protecteur de la musique et des témoins, le « jeu » commence par une double poignée de mains – un geste d'échange et un toucher qui indiquent un accord tacite de jouer selon les règles (« regarde, je ne cache pas de lame dans ma main »). Ce signe installe également un contexte d'engagement réciproque qui dit que je vais essayer de bien jouer pour que toi aussi tu puisses donner ton meilleur. Ce don d'une danse (ou d'un jeu) est une occasion de devenir et non de prouver que l'on est déjà quelqu'un. C'est un risque, mais les bénéfices qu'on en retire sont énormes. Browning voit la chose ainsi :

*In a tight, « inside game » (jogo de denteo) when the players are interweaving spinning kicks, the agility and precision of one opens a precise space for the elegant partnering of the other.* <sup>9</sup>

Cet engagement à jouer ensemble fait aussi partie du don-abandon de l'identité. C'est la volonté de changer constamment de position, de brouiller la distinction entre celui qui mène et celui qui est mené, celui qui attaque et celui qui évite. Comme dans le *contact improvisation*, pour atteindre à cette flexibilité dans le jeu, il est capital de décrire des mouvements circulaires. Ils ouvrent la voie fluide dans laquelle une attaque peut insensiblement devenir une défense et une esquive se changer en manœuvre offensive. C'est ainsi qu'un « compaso » peut dans sa course devenir une « negativa » dans cet univers de la *roda* qui passe constamment du combat à la danse.

Ce mélange de collaboration et de guerre fait partie de l'histoire de la *Capoeira*. Cela fait aussi partie, prétend Browning, de ses caractéristiques fondamentales :

*But the strategic blending of fight and dance occurred in Brazil under specific pressures. And while this strategy appears to have been directed against forces outside the roda de capoeira, it became the fundamental strategy within the game. Dance – as seduction, illusion, deception – became dangerous, and kicks became elements of choreography.*<sup>10</sup>

Le texte que Browning a consacré à la *Capoeira* est judicieusement intitulé « *Capoeira's Ironic Inversions* » et elle perçoit toutes les roulades arrière, les sauts sur les mains, les roulades de tête et autres formes de mouvements inversés comme emblématiques de la capacité qu'a la *Capoeira* de voir le monde la tête en bas. Je les vois pour ma part comme faisant partie de la double vision de la *Capoeira*, un signe de sa volonté de survivre à son propre moment historique et de continuer à évoluer. C'est aussi une stratégie d'altérité, une façon d'être en dehors du système. Ce que veut montrer Browning dans la figure du *capoeirista* la tête à l'envers, c'est le fait qu'il ou elle accepte d'être désorienté(e). Pour moi, une des correspondances les plus intéressantes qu'il y a entre le *contact improvisation* et la *Capoeira*, c'est que les deux forment leurs praticiens à la désorientation – c'est-à-dire les entraînent à se sentir à l'aise la tête en bas, en déséquilibre, pris de vertige ou lorsqu'ils se sentent

tout simplement maladroits. Ces formes de danse entraînent leurs praticiens à surmonter la panique que l'on éprouve habituellement lorsqu'on se trouve dans des positions inhabituelles, en contrôlant les réactions immédiates du corps (tendre les muscles, retenir son souffle, ou fermer les yeux) pour leur substituer le désir d'éprouver la sensation que donne le fait d'être la tête en bas ou tout retourné. Cette volonté d'accepter d'être pris au dépourvu, sans défense, de courir des risques, de se mettre dans des situations inhabituelles, est liée à ce qui constitue la dimension de l'improvisation proprement dite dans la *Capoeira* et le *contact improvisation*.

L'improvisation est un phénomène très mal compris, en particulier dans le monde de la danse. Perçue comme le contraire de la chorégraphie, elle est souvent vue comme synonyme de liberté, de spontanéité, d'absence de technique ou de son oubli, de sauvagerie ou d'enfance, comme si lorsqu'on improvise on perdait tout simplement sa formation physique et esthétique pour devenir une case vide dans laquelle une imagination débridée peut « s'en donner à cœur joie ». Bien sûr, un improvisateur chevronné sait (qu'il s'agisse de danse, de musique ou de *Capoeira*) que l'improvisation nécessite un entraînement précis et rigoureux pour ouvrir l'imagination à de nouvelles possibilités narratives, libérer le corps de ses réactions habituelles et éveiller la curiosité de se lancer dans l'inconnu. C'est aussi dans l'improvisation que l'entraînement à la désorientation s'avère capital. Nous percevons souvent le préfixe de « dés/orientation » comme négatif, désignant une absence d'orientation. Mais on pourrait réinterpréter le mot comme désignant plutôt une autre sorte d'orientation, comme celle que l'on éprouve, par exemple, en voyant le monde la tête en bas. Nous oublions parfois, dans notre mode de fonctionnement linéaire, visuel, cérébral, qu'il existe de nombreuses autres stratégies d'organisation qui ne ressemblent pas nécessairement aux formes auxquelles nous sommes habitués. Dans le *contact improvisation* et la *Capoeira*, l'improvisation libère l'individu d'une certaine façon d'ordonner le monde afin de lui offrir

la possibilité d'un « autre » genre d'ordonnement, souvent nettement moins visible. C'est ainsi qu'une structure de mouvement aussi simple que marcher à reculons peut forcer la personne à adopter d'autres réflexes et d'autres positions (regarder entre ses jambes, par exemple) pour s'orienter. Même s'il existe de nombreux exercices différents pour développer ses capacités d'improvisateur, le véritable test se passe quand on entre dans le cercle pour rejoindre son partenaire. C'est en effet le moment où tout le monde – du débutant au praticien le plus accompli – doit faire un acte de foi et se lancer dans l'inconnu.

Les toutes premières secondes sont les plus difficiles, car elles ouvrent l'espace de la rencontre, de la compréhension réciproque, de la perception de ses propres rythmes, de son poids, de son hésitation ou de sa force. C'est un moment effrayant mais heureusement il ne se produit pas dans le vide. Dans la *Capoeira*, la *roda* crée un cercle protecteur qui non seulement met les joueurs à l'abri de toute interférence extérieure mais maintient aussi l'attention de ceux qui le constituent. Dans le *contact improvisation*, de la même façon, la manifestation constitue un cercle fermé de spectateurs dont l'attention concentrée sur les événements qui se déroulent au centre aide à conserver une atmosphère presque sacrée. Les deux formes de danse s'avèrent très soucieuses de garder les cercles suffisamment réguliers dans leur disposition pour qu'il ne s'y produise pas de trou noir ou de brèche dans le cercle des énergies. C'est une question de sécurité, bien sûr, mais l'énergie cohésive du cercle produit aussi une mystérieuse attention qui vient chercher la magie de ces interactions et pousse les participants à donner leur pleine mesure. Mystérieuse certes, mais fort agréable, comme vous le dira quiconque a jamais assisté à une bonne *jam* ou à une bonne *roda*.

Ce cercle d'attention commence à se former comme un espace sauvage – un espace d'improvisation, un espace qui célèbre l'acte de devenir (ensemble) quelque chose d'imprévu. C'est un anneau de continuité qui offre la possibilité d'une transformation et d'un échange entre les gens. Je propose d'y voir un espace intersubjectif. Non pas

parce que, de façon magique, il transformerait la différence en quelque chose qui ne fait pas de différence (soit en effaçant les différences soit au contraire en les multipliant de façon exponentielle). Non, c'est un espace intersubjectif parce que lorsque j'y pénètre avec une autre personne (le duo du *contact improvisation*, le jeu de la *Capoeira*), je rencontre l'« autre » en moi. Mais je ne m'arrête pas là, figé par cette image de l'altérité qui me fait face. Je traverse le miroir et je passe des images bidimensionnelles au mouvement tridimensionnel. Me joindre au mouvement d'un autre me libère d'une position de subjectivité qui exige d'avoir un objet pour prédicat. Cela me permet d'aller au-delà de la connaissance que j'ai de moi-même pour faire l'expérience de mon identité prise au beau milieu des énergies d'un autre. Cette volonté de fusionner avec les énergies, les mouvements, les rythmes, les idées d'un autre est une des leçons les plus riches que l'on puisse tirer aussi bien du *contact improvisation* que de la *Capoeira*, et c'est quelque chose que je travaille à traduire dans les ateliers intitulés « Engaging Bodies: the Politics and Poetics of Corporeality » que je donne pour les universitaires. Savoir négocier l'intimité du combat ou du contact physique m'a fait prendre conscience de la valeur du savoir que renferme mon corps et m'a aidée à voir que nous devons trouver une forme de communication plus détendue, faire appel à d'autres formes d'intelligence corporelle pour ouvrir nos corps, nos imaginations et réussir à traiter toutes les questions que pose la différence culturelle.

En ce sens, le *contact improvisation* et la *Capoeira* sont des formes hybrides qui peuvent nous fournir d'importants modèles pour mieux vivre le 21<sup>e</sup> siècle, car elles sont hybrides de deux façons. Culturellement parce que, avec les années, elles se sont littéralement incorporé une information sur le mouvement qui leur vient de la danse moderne et postmoderne, du *hip-hop*, des arts martiaux asiatiques et d'autres influences encore, trop nombreuses pour être énumérées ici. Cette capacité d'adaptation a non seulement gardé ces formes vivantes à travers diverses situations, mais elle a aussi contredit les notions traditionnelles



d'authenticité culturelle, de continuité historique, de nation et de communauté. Mais ce qui est le plus important pour mon propos ici, c'est que ces formes sont aussi hybrides intérieurement, en ce sens qu'elles mettent l'accent sur la rencontre entre deux personnes, deux sources d'énergie, deux préférences de mouvement, chaque fois que l'on active leurs cercles respectifs. Les deux formes de danse orchestrent une confrontation avec une « autre » personne mais aussi avec l'« autre » en moi. Mais cette rencontre prend place dans un *ethos* basé sur la possibilité du mouvement et du changement. Dans cet espace, les divers corps, les diverses énergies, les diverses positions (du sujet) vont et viennent (comme le *ginga* ou le point de contact en mouvement) et changent si vite qu'on ne parvient à discerner que le mouvement qui circule entre eux et les unit. Les pôles du moi et de l'autre (que l'on peut schématiser par des lignes parallèles) perdent leur orientation et leur sens souvent oppositionnels lorsque la vibration entre eux devient la force électrique qui anime un autre genre d'échange (en forme, cette fois, de X ou de croix de Saint-André).

## NOTES

1. S. Smith, *Subjectivity, Identity and the Body*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
2. J. Butler, « Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig and Foucault », dans *Feminism as Critique: On the politics of Gender*, S. Benhabib et D. Cornell (dir.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 133. [En définissant les femmes comme « Autre », les hommes parviennent, par le raccourci de la définition, à disposer de leurs corps en se faisant, eux, du même coup, autre chose que leurs corps (...). Il n'est dès lors guère difficile, à partir de cette idée que le corps est Autre, de sauter à la conclusion que les autres sont leurs corps tandis que le « je » masculin est l'âme incorporelle. Le corps considéré comme Autre – le corps réprimé ou nié puis par la suite projeté –

resurgit pour ce « je » sous la forme de cette idée que les autres sont essentiellement corps. C'est ainsi que les femmes deviennent l'Autre; elles en viennent à incarner la corporéité même.]

3. À la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, les vétérans qui pratiquaient cette forme depuis dix ans avaient passablement maîtrisé un style de danse virtuose offrant des caractéristiques de fluidité et de souplesse ainsi qu'une dimension acrobatique qui paraissait souvent délicieusement dangereuse, par exemple lorsque l'un des danseurs effectuait une sorte de spirale au-dessus de l'autre pour venir retomber en vrille sur ses épaules. Passés maîtres dans l'art de la chute, de la roulade et du saut à haute vitesse, ces danseurs se concentraient sur les dynamiques physiques les plus abstraites des mouvements plutôt que sur les implications sociales de la danse. À la fin des années quatre-vingt et dans les années quatre-vingt-dix, de nombreux pratiquants du *contact improvisation* ont donné une plus grande ampleur à cette forme de danse en faisant appel à ses implications émotionnelles, théâtrales et politiques. L'initiation au *contact improvisation* de jeunes enfants, de personnes âgées et de personnes souffrant d'un handicap a représenté un facteur clé de ce nouveau développement. Voir à ce sujet le livre de C. Novack: *Sharing the Dance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, et la revue *Contact Quarterly*, en particulier le numéro de l'hiver 1992.

4. B. Browning, « Headspin: Capoeira's Ironic Inversions », dans *Samba: Resistance in Motion*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 108 [le non au cœur du oui, le grand dans le petit, la terre dans le ciel, le combat dans la danse.]

5. D. Williams, « (In) the In-Between », dans *Writings on Dance*, hiver 1996, p. 26 [un entre-deux ou une entremise, (c')est un autre espace dans lequel le « Je » se trouve à la fois impliqué et (re)conçu; c'est l'articulation d'une rencontre dans la différence.]

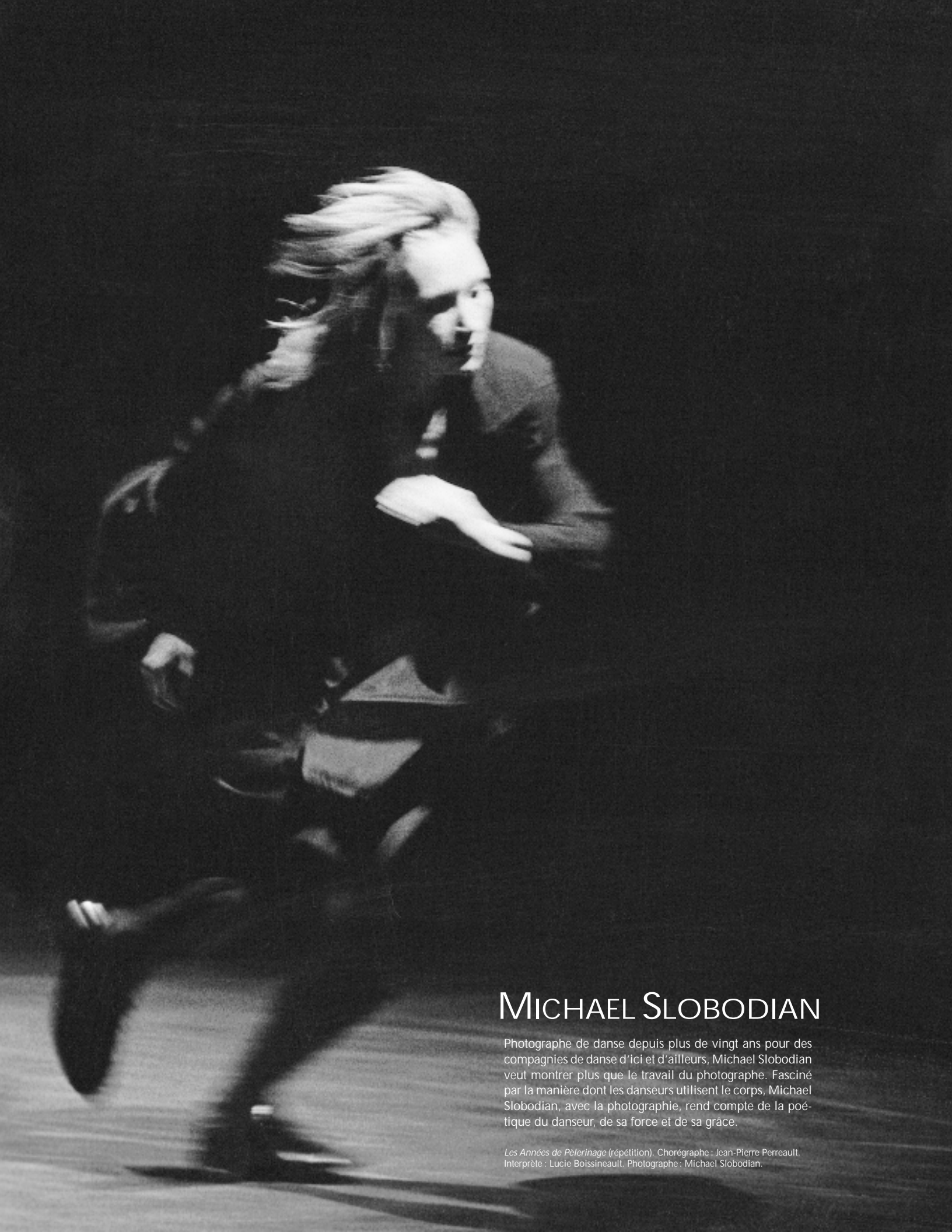
6. *Ibid*, p. 26 [Pour chacun des partenaires, le contact constitue la possible coexistence de la forme et de la spontanéité, des règles du jeu et de la danse, de la cause et de l'effet, du centre et de la marge, de la proximité et de la distance. Il représente le « jeu », le « don », dans l'inflexible fixité des identités physiques; il en est le souple-élément (*sic*), la *différance*: les frontières instables où naît une éthique de l'altérité.]

7. *Ibid*, p. 25 (c'est moi qui souligne). [Le facteur capital ici, ce n'est pas le nombre de façons différentes dont deux identités distinctes peuvent se combiner, mais la reconnaissance que ce « troisième élément » n'est pas une unité mais un axe, pas une entité mais une façon d'être, *moins une relation que l'acte de se relier*.]

8. E. Grosz, *Volatile Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 209 [l'altérité n'est jamais que la possibilité même et le processus de l'incarnation.]

9. Browning, *op. cit.*, p. 90 [Dans un jeu serré, pour connaisseurs, quand les joueurs enlacés s'échangent des semblants de coups entrecroisés, l'agilité et la précision de l'un ouvrent un espace précis pour la participation de l'autre au partenariat.]

10. *Ibid*, p. 91 [Mais ce mélange stratégique de combat et de danse s'est constitué, au Brésil, sous des pressions spécifiques. Et même si cette stratégie semble avoir été dirigée contre des forces situées à l'extérieur de la *roda de capoeira*, elle est devenue la stratégie fondamentale utilisée à l'intérieur du jeu. La danse – en tant que séduction, illusion, déception – est devenue dangereuse et les coups sont devenus des éléments de chorégraphie.]



## MICHAEL SLOBODIAN

Photographe de danse depuis plus de vingt ans pour des compagnies de danse d'ici et d'ailleurs, Michael Slobodian veut montrer plus que le travail du photographe. Fasciné par la manière dont les danseurs utilisent le corps, Michael Slobodian, avec la photographie, rend compte de la poétique du danseur, de sa force et de sa grâce.

*Les Années de Pèlerinage* (répétition). Chorégraphe : Jean-Pierre Perreault.  
Interprète : Lucie Boissineault. Photographe : Michael Slobodian.

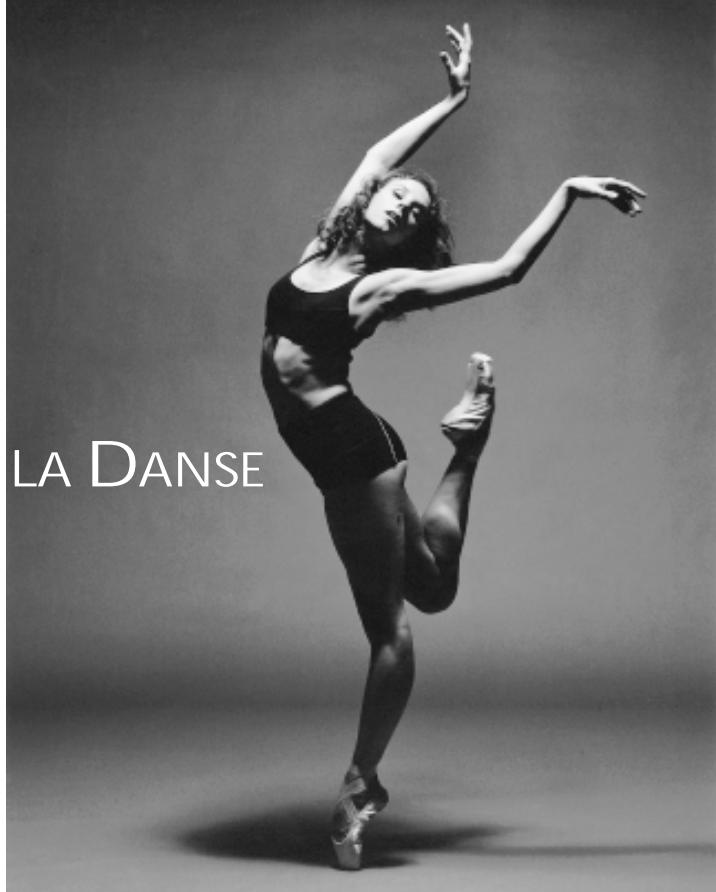
## PHOTOGRAPHER LA DANSE

Tanaquil Le Clercq. *La Valse* de Ravel. 1951. La danseuse quintessentielle de Balanchine. Son nom, déjà... Photo de Walter E. Owen. Cette photo arrachée à un magazine et encadrée a orné les murs de mes appartements de jeune homme. Pour moi, cette photo, c'était toute la danse. C'était la photo absolue de la danse elle-même. Sur fond éclairé, le photographe a saisi Tanaquil Le Clercq sur les pointes, toute son énergie axée sur sa colonne vertébrale en parfaite verticalité, les mains voletant au-dessus de sa tête, le bras gauche bien droit, le droit à 45°, en sissonne, en déboulé ou en temps de flèche, on ne sait trop, mais l'éclairage donne à admirer des volants, que dis-je? une voilure virevoltante coupée en son milieu par la longue robe foncée (la photo est en noir et blanc) profondément échancrée sur la poitrine de Tanaquil Le Clercq, visage triomphant.

En 1982, je suis rentré de New York avec une grande affiche d'un spectacle de l'Alvin Ailey que j'étais allé voir au New York City Center. Adieu Tanaquil! La photo de danse avait changé, et la danse d'abord. Sur fond noir, le lumineux danseur Keith McDaniel, jambes pliées, pieds presque croisés, le bras gauche tendu à l'horizontale, le droit à la verticale, vole littéralement au-dessus du photographe Jack Vartoogian. *Spectrum*. Musculature éclatante d'énergie. Athlétique acrobate. Jeunesse en plein vol. *L'envol est la vie*, disait la Pavlova. La photo de danse est toute une entreprise. Il faut voir d'où l'on part. Quand Nadar fait ses premières photos de danse, la photo n'a pas encore résolu toutes ses questions de chimie et exige une pause d'une bonne demi-minute. Pas évident de saisir une échappée de Carlotta Grisi dans *Giselle* ou les entrechats de Marie Taglioni dans *Pas de quatre*! Le photographe d'aujourd'hui, avec son appareil photo à un millième de seconde, sait-il pour autant saisir mieux l'essentiel de la danse: la continuité fluide du mouvement expressif? Par ailleurs, la photo de danse se développe en même temps, à partir de 1850, que la photo de mode. Lola Montès chez Dolce & Gabbana. Ces beautés laissent des traces. Et puis, imaginez encore que la Taglioni avait révolutionné le ballet en dansant toute *La Sylphide* sur les pointes et vêtue de ce nouveau juponage appelé tutu. Comment, après cela, dire la danse en photo sans les pointes et sans le tutu?

Passé les *theatrical photographs* de Broadway, le zoopraxiscope du major Muybridge va permettre l'émergence du premier grand photographe de danse, le baron Adolf de Meyer. C'est lui qui saisira la légende de *L'Après-midi du génial faune* Nijinski. Avec Arnold Genthe, le photographe d'Isadora Duncan, il imposera la norme, le style, la manière de la photo de danse, avant que le cinéma s'en mêle. Busby Berkeley: 54 films, avec Gene Kelley entre autres, marque le genre, jusqu'à la formidable image publicitaire de Martha Swope: John Travolta, *Saturday Night Fever*, 1977. Swope avait étudié la danse à la School of American Ballet.

La leçon du baron (Noureïev reconnaissait s'être inspiré du portfolio du baron pour son interprétation de *L'Après-midi* avec le Joffrey Ballet) est que l'entreprise de la photo de danse ne peut réussir que si le photographe arrive à saisir



Michael Slobodian, *Étude personnelle*. Interprète : Naomi Stikeman.



Michael Slobodian, *Étude personnelle*. Interprète : Rick Tjia.

l'essentiel du langage chorégraphique, signifiant et signifié : un corps qui répercute en mouvements les états et les intensités de l'âme, de l'idée et probablement du corps lui-même. Ces bras pliés ou tendus, ces épaules relevées ou abaissées, ce torse incurvé, ces cuisses tendues, écartées devant, derrière ou de côté, ces pieds pointés, ces métatarses tordus, cette jambe de terre qui porte le corps et cette jambe libre qui fait le pas, ces impulsions, élévations et réceptions, cet étirement maximal du triceps sural et du quadriceps crural ne disent rien si le photographe ne saisit la dynamique et l'expressivité du corps en mouvement rotatif, en grand saut ou en cabriole, s'il ne sait capter l'énergie d'un jeté, la grâce d'une arabesque, la détente d'un adage. Les mouvements, les positions de base, les enchaînements, tous ces flic flac et faillis sont autant de défis pour le photographe soucieux de faire signifier, dans un instantané, la plasticité de ces éléments du langage chorégraphique.

*La danse se nourrit du mouvement lui-même*, dit Merce Cunningham. Voilà indéniablement ce que le photographe doit donner à voir, et en cela même le plaisir et le sens du mouvement. Cela se fait en mettant le corps en valeur, certes, comme le veut Bill T. Jones, mais en y saisissant l'énergie d'une humeur, le dynamisme d'une idée, l'expressivité immanente d'un mouvement. En donnant à voir la physicalité qui attise, la corporéité comme construction mentale, le photographe expose le sens de la danse comme mouvements propres générant des formes autonomes. Ici, les pieds ne sont pas pour marcher, mais pour léviter.

La photographie de danse doit d'abord dire la danse ; et le corps dansant énonce. Son sujet n'est pas l'acrobatie, mais la polarisation expressive du cinétique et de l'inertiel, *un instantané pris sur une transition*, comme dit Bergson.

Il est sans doute relativement facile pour le photographe de capter la performance athlétique, la beauté du biceps ou du mollet tendus. On se souviendra que *le mollet de la danseuse* symbolise la vulgarité des effets de discours, pourtant incontournables en écriture (Barthes), mais c'est un corps iconique que met en apesanteur le mollet de la danseuse.

Le photographe de danse qui doit montrer la course affolée des danseuses de Pina Bausch dans *Le Sacre du printemps*, les embrassades passionnées dans *Le Parc* d'Angelin Preljocaj, *l'image de la jouissance dans la violence du monde* dans *Les Couleurs de Madurai* de Carolyn Carlson, la piaffante angoisse de Joe et la solitude suffocante dans *L'Exil, l'oubli* de Jean-Pierre Perreault, est devant une entreprise où rien n'est donné. Il y a bien, certes, la mort du cygne, le cliché absolu du ballet et cliché au carré du photographe, solo pourtant composé en moins d'une heure par la Pavlova, sous la direction de Fokine, pour, veut la légende, remplacer un duo qu'elle devait danser le soir même avec Nijinski, tombé malade. Pourtant, la mort du cygne n'est pas qu'une promenade de pas de bourrée sur les pointes, coupée par des arabesques en allongée et équilibrée par les bras ouverts qui ondulent ; c'est aussi *cette blanche agonie*, dit Mallarmé.

Dans *Degas Danse Dessin*, Valéry écrit : « Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir en la dessinant. [...] Il faut ici vouloir pour voir et cette vue voulue a le dessin pour fin et pour moyen à la fois ». Comme Degas dessine, Michael Slobodian photographie la danse.

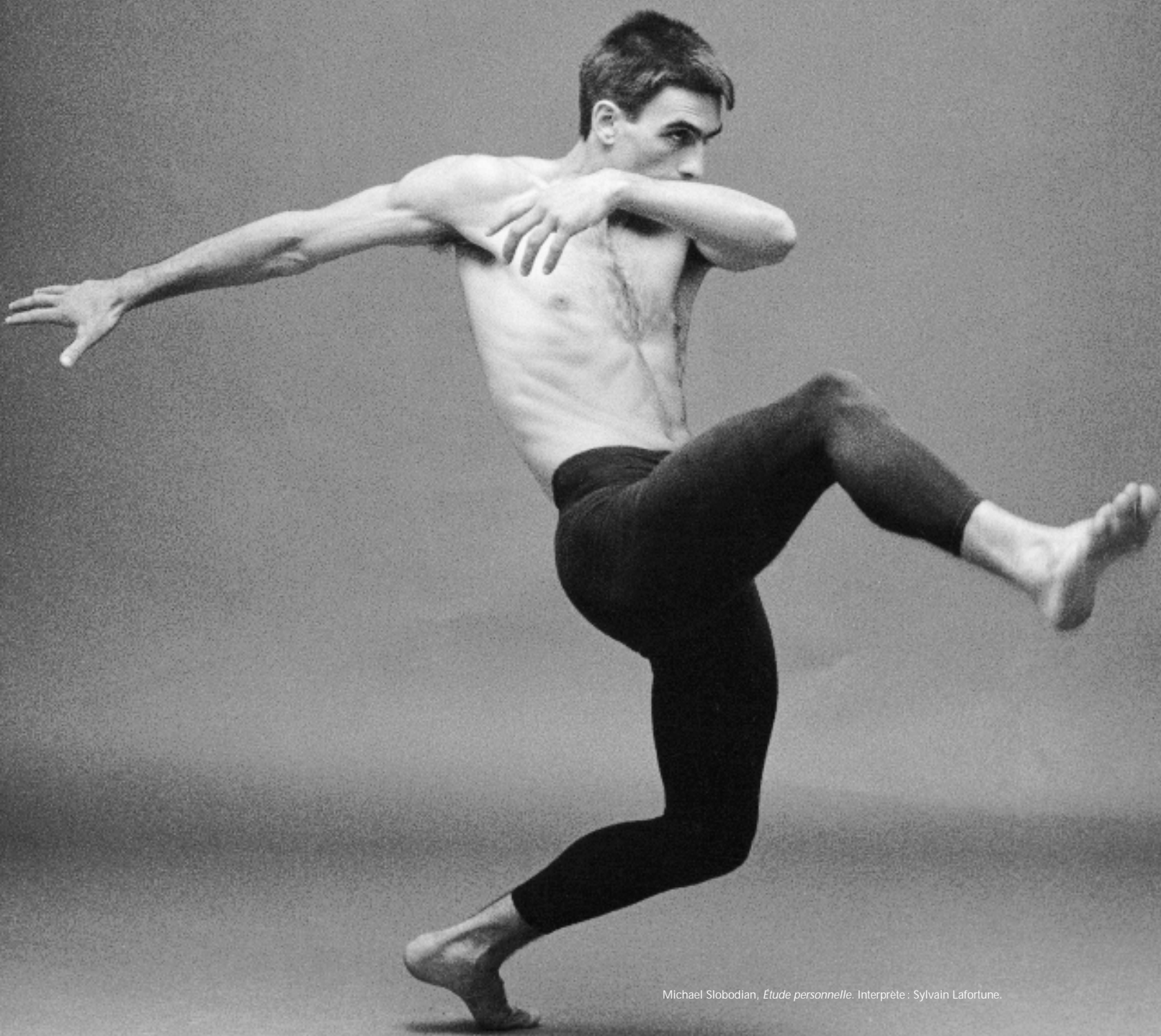
Jacques Bachand, Université du Québec



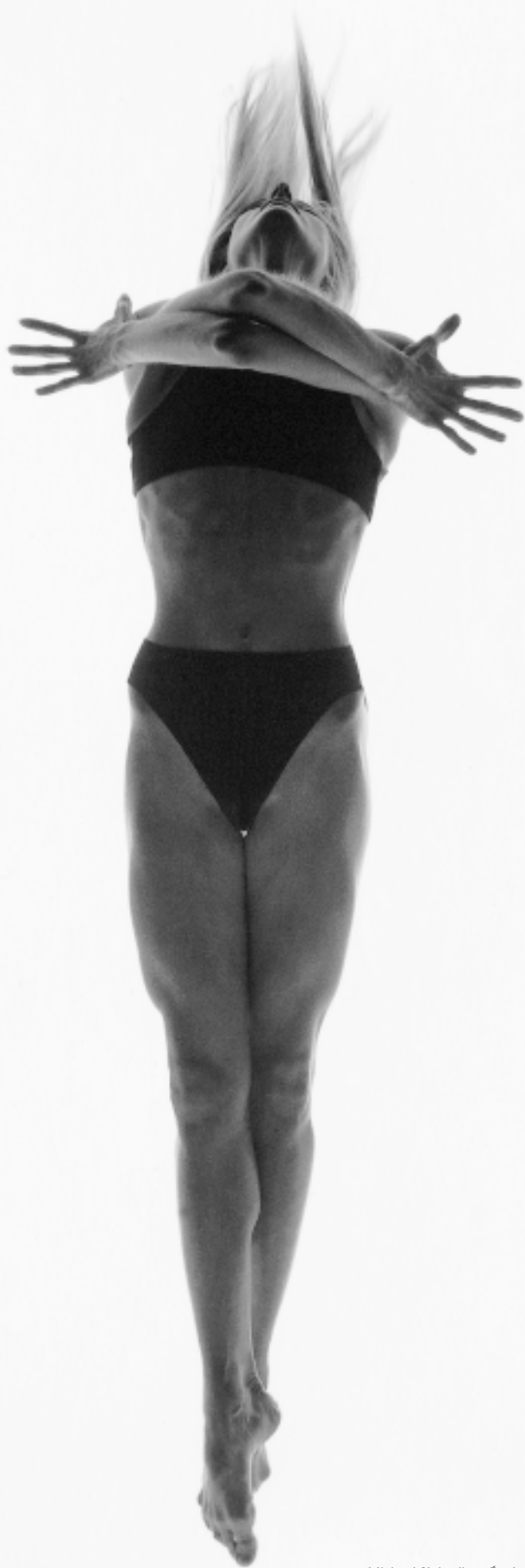


Michael Slobodian, *Étude personnelle*. Interprète : Irène Stamou.





Michael Slobodian, *Étude personnelle*. Interprète : Sylvain Lafortune.



Michael Slobodian, *Étude personnelle*. Interprète : Catherine.



Michael Slobodian, *Étude personnelle*. Interprète : Rey Dizon.



Michael Slobodian, *Étude personnelle*. Interprète : Luc Ouellette.



Michael Slobodian, *Étude personnelle*. Interprète : Sylvain Lafortune.



## LE LIEN SUR UNE DANSE DES WAYĀPI (AMAZONIE)

JEAN-MICHEL BEAUDET

Cette jeune fille appelle son danseur «papa» (en termes ethnologiques, il est le frère classificatoire de son père). C'est la première fois qu'elle participe à une danse; elle le fait de sa propre initiative. Je ne suis pas dans les confidences ou les bavardages de ces jeunes filles qui ont environ 16 ans; je sais simplement qu'elle est libre de danser ou non, de choisir celui avec qui elle danse, de se parer ou de se peindre le corps. Toutefois je puis dire que sa principale motivation est de se montrer, d'exposer la beauté de sa jeunesse. Cela est en soi un comportement exceptionnel, un comportement de fête, de danse. En effet, par l'éducation qu'elles reçoivent, les jeunes filles de ce village ont en général un comportement gestuel et spatial discret (leurs attitudes sonores peuvent l'être moins). Mais on voit qu'ici la grâce même du geste est faite de discrétion: aucune tension musculaire, pas de prise, le poignet est comme posé. C'est la bonne manière de tenir son danseur.

Ce lien de la main d'une femme et du bras de son danseur est à l'image de l'ensemble de l'esthétique chorégraphique wayāpi. C'est une disposition simple et qui n'est pas propre à cette culture, qui pour un regard extérieur ne serait pas marquante, pas particulière. Pourtant, au sein du monde wayāpi lui-même, c'est un geste hautement signifiant; il est exceptionnel, littéralement spectaculaire: jamais dans la vie quotidienne une jeune fille, une femme ne tient de cette manière le bras d'un homme quel qu'il soit (père, frère, mari, amant...). Racontant un épisode de la résistance aux envahisseurs brésiliens vers 1870<sup>1</sup>, Miso, grand connaisseur de l'Histoire de son peuple, précise – il répète même ce détail plusieurs fois: lorsque Asingau, le chef du village, invective les colons, leur dit de ne pas revenir, qu'il n'a pas peur d'eux malgré leurs crimes et leurs menaces, lorsqu'il leur dit ainsi, face à face, qu'il est prêt à les combattre et à se venger, sa femme est à ses côtés, lui tenant le bras.

Enfin, cette délicatesse de la prise, ce relâchement de la main, ce que j'ai résumé sous la valeur de discrétion, n'est pas facile à conserver lorsque l'ensemble de la chaîne des danseurs se déplace à des tempi variables. Et la difficulté à conserver tout au long de la danse les qualités plastiques de cette disposition la constitue comme véritable composante chorégraphique, comme participation jugée par les spectateurs, comme responsabilité ressentie par la danseuse.



Figure 1  
Danse yawalunā, 1995. Photo : Jean-Michel Miso.



Figure 2  
Danse yawalunā (détail).

### LA FORME DE LA DANSE

Les deux photos ci-dessus sont extraites d'une prise de vue vidéo réalisée en novembre 1995 dans le village Zidock, sur le haut Oyapock, en Guyane française<sup>2</sup>. Jacky Pawe, le premier danseur, est considéré par beaucoup comme le plus grand connaisseur des danses wayāpi de ce fleuve; en tout cas, c'est à lui que le plus souvent on demande d'organiser et de mener ces grandes danses. Jacky Pawe avait dit qu'il mènerait la danse yawalunā, « parce qu'elle n'a pas été dansée depuis longtemps... je veux que mon fils la connaisse ». Elle n'a pas été dansée depuis au moins 1971, date où le père de Jacky est décédé. Le fils de Jacky, son seul garçon, est né en 1988 après cinq filles; aussi est-il particulièrement choyé par son père qui lui confectionne des couronnes de plumes, des arcs, des flûtes... On perçoit ici l'importance de la patrilinéarité dans la transmission des biens symboliques, et particulièrement des grandes danses.

« Yawalunā, ce sont deux animaux qui dansent ensemble, a dit Jacky, la martre *eila* et le jaguarundi *yawalū* »<sup>3</sup>. La plupart des grandes danses wayāpi sont consacrées à une espèce animale ou végétale – le poisson *paku*, le poisson *suluwi*, le palmier *wasey*, etc. –, ou à un ensemble générique – les oiseaux par exemple. J'ignore la raison pour laquelle ces deux petits carnivores se retrouvent ensemble dans cette danse, mais il est vraisemblable que cette bipolarité – c'est presque une danse bicéphale – soit exprimée ou produite par l'importance presque égale accordée aux deux sens de circulation de la chaîne des danseurs. À la

différence du groupe des danses des oiseaux interprétées de préférence la nuit, yawalunā est exclusivement une danse de jour. Enfin, comme la presque totalité des autres grandes danses wayāpi, celle-ci se structure en une alternance de séquences chantées et de séquences instrumentales. Les hommes sont en même temps danseurs et chanteurs ou musiciens, ce qui est très fréquent en Amérique indigène.

Comme pour la majorité des musiques indigènes d'Amérique du Sud, on observe une correspondance forte entre formation instrumentale et répertoire. Les séquences instrumentales de yawalunā sont exécutées avec un seul type d'instruments : les *ama'iatī*, « bois Cecropia – nombreux », qui sont des clarinettes à trois anches, de 60 à 110 cm de long. Par ces deux caractéristiques associées – danse de jour, clarinette *ama'iatī* –, cette danse est regroupée avec *māgāgā*, la danse des bourdons, et *eila*, la danse de la martre. Cette répartition du répertoire en groupes de danses (une douzaine de danses des poissons, une douzaine de danses des oiseaux, trois danses des palmiers, etc.) a-t-elle une équivalence dans le jeu social (groupe de parenté, faction ou groupe local)? Est-ce que chaque village devrait avoir un chanteur capable de mener des danses des poissons, un autre spécialiste des danses des oiseaux, comme cela semble se dessiner dans certains grands villages? Chaque communauté villageoise, dramatiquement réduite par les épidémies du siècle passé, a-t-elle tendance à présenter son répertoire propre comme un emblème?

Comme toutes les danses wayāpi, comme de nombreuses danses amazoniennes, celle-ci se présente d'abord comme un défilé : le dispositif de base est une chaîne de danseurs qui circule sur la place du village.

M'inspirant de Guilcher (1971), j'emploie « chaîne » pour une disposition où les danseurs se tiennent entre eux. Dans les danses des campagnes françaises qu'a décrites Guilcher, les danseurs se tiennent par la main, tandis que chez les Wayāpi, les danseurs se tiennent fondamentalement par l'épaule. Cette organisation chorégraphique de base présente des différences, synchroniques ou séquentielles : dans la majorité des séquences de toutes leurs danses, les hommes wayāpi tiennent l'épaule de celui ou celle qui précède (main droite – épaule gauche), tandis qu'une femme tient le bras gauche de celui qui la précède. Sur la photographie, on peut le voir, les hommes ne se tiennent pas ; c'est une particularité des séquences instrumentales de cette danse *yawalunā*. Dans les autres danses wayāpi, les danseurs se tiennent presque en permanence par l'épaule. Pour cette danse *yawalunā*, ils ne le font que lors des séquences chantées, alors que les femmes ne lâchent jamais le bras de leur danseur. J'espère parvenir, grâce aux descriptions qui suivront, à faire sentir que ce lien est un élément syntaxique crucial de l'esthétique chorégraphique wayāpi et plus généralement, comme je l'ai dit ailleurs (1999), des esthétiques chorégraphiques des basses terres d'Amérique du Sud. Ainsi, le lien dans la danse serait à envisager comme une des techniques rituelles fondamentales de ces civilisations. On voit en tout cas que ce lien, caractéristique formelle de première importance, opère déjà une *sexuation* très forte de la danse. Une formulation inverse serait plus juste : notre jeune fille, en tenant ainsi le bras de son danseur, expose, outre sa beauté et sa discrétion, sa connaissance des formes chorégraphiques de son peuple et, se plaçant par sa participation à la danse dans le flux de la tradition, contribue à produire de la différenciation sexuelle.

Un autre élément de distinction entre les hommes et les femmes dans la chorégraphie se situe au niveau des mouvements mêmes de chaque danseur. Le

mouvement de base de toute danse wayāpi est une marche balancée, pied à plat avec accentuation du pas droit. Là encore, ce boitement, peu spectaculaire en lui-même, est un type de pas exceptionnel pour les Wayāpi dont la démarche habituelle est celle des déplacements en forêt, démarche que l'on peut décrire sommairement comme légère et prudente. Ce mouvement fondamental de la danse est celui des hommes ; les femmes ne marquent pas le pas. Pour tous et toutes, la tête, les épaules, les bras, les hanches ne bougent pas, le torse restant toujours d'une seule pièce. Cette fixité systématique est encore plus sensible pour les femmes qui, à la différence des hommes, restent toujours très droites. La dissymétrie du pas des hommes ainsi que la différenciation sexuelle qui s'opère à travers ce mouvement et cette posture de base sont largement répandues dans les basses terres d'Amérique du Sud.

On le voit donc, tous les hommes, d'une part, toutes les femmes, d'autre part, ont la même posture, font dans le même temps les mêmes mouvements : homorythmie et *homokinésie*. Ce dernier terme est un néologisme que je définis de la manière suivante : qualité qui caractérise l'action de deux personnes<sup>4</sup> ou plus, qui s'appliquent à avoir la même posture, le même mouvement et le même tonus musculaire. L'homorythmie gestuelle désignerait donc un mouvement d'ensemble où plusieurs personnes pourraient faire des mouvements distincts mais coordonnés entre eux du point de vue du temps. Dans l'homokinésie, les acteurs font des mouvements identiques, mais qui peuvent être non coordonnés du point de vue rythmique (décalés, comme dans un canon vocal, ou encore sur des pulsations différentes, etc.). L'addition de l'homorythmie et de l'homokinésie résulte en ce qu'on peut nommer un unisson gestuel<sup>5</sup>, ce qui est un des traits généraux des danses wayāpi.

On le voit aussi, la différenciation sexuelle est accentuée par l'homokinésie des genres. De plus, nous l'avons dit, les danseurs sont aussi, d'une séquence à l'autre, instrumentistes puis chanteurs. Lorsqu'ils chantent, les hommes produisent un unisson

prononcé, où même le timbre des voix doit être neutralisé. En revanche, les femmes chantent les mêmes paroles, le même thème musical, au même tempo, mais en évitant d'être coordonnées entre elles et d'être coordonnées aux hommes pour ce qui est des hauteurs et du démarrage des phrases. On entend donc un mélange aigu, ce que j'ai appelé un « canon hétérogène » des femmes<sup>6</sup>, superposé à une homophonie grave des hommes. L'opposition coordination-incoordination est un axe différentiel fondamental pour de nombreuses formes musicales du monde<sup>7</sup> et en particulier pour les musiques amérindiennes. Chez les Wayāpi, ce contraste présente différentes modalités de mise en œuvre selon les répertoires, et selon les séquences d'une même danse. Lors des séquences instrumentales de la danse *yawalunā* décrite ici, tous les musiciens soufflent en même temps sur la même pulsation qui est celle de leur pas de danse, produisant ainsi une base homorythmique relativement claire, sur laquelle pourra se développer l'ensemble des mouvements<sup>8</sup>.

On aura perçu aussi que dans la description des danses j'ai pris le parti de commencer par l'ensemble des danseurs et non par les mouvements individuels. En effet, là est un problème central du point de vue de l'analyse de la danse : l'être ensemble, le rythme général, la synchronisation. Tout cela, semble-t-il, est réalisé ici non par une addition d'individualités, mais à partir de la chaîne des danseurs, la chaîne étant elle-même le produit d'une collectivité plus grande, le village, qui participe à la danse par son regard, son attention, sa tension, sa prise en charge du risque global, et enfin par la programmation du service de la bière qui est effectué tout le long de la cérémonie. La synchronisation, la coordination rythmique des danseurs ne consiste pas ici à essayer de se placer sur une pulsation isochrone préétablie, mais plutôt à produire et démontrer une alliance entre le souffle et le pas<sup>9</sup>. Les ethnomusicologues commencent à remettre en cause l'usage *a priori* de la notion de pulsation isochrone (le découpage du flux temporel en unités de durées égales) ; de cet « impérialisme » du métronome venait sans doute la difficulté que j'avais à

analyser la vitesse de ces danses, à dégager un tempo. Ici, il semblerait que la danse participe à la recherche d'un souffle commun. Dans cette danse, dans les conceptions wayāpi de la temporalité, le rythme, au-delà d'une organisation du temps, serait une manière d'être ensemble<sup>10</sup>.

## ENSEMBLE

Le rapport entre individu et groupe est un thème qui semble beaucoup intéresser les Wayāpi ; ils le traitent en effet selon des modalités diverses et chaque fois longuement répétées, à travers toutes leurs formes musico-chorégraphiques. Dans les grandes danses<sup>11</sup>, la succession régulière des séquences instrumentales et des séquences chantées fait alterner tout au long de la journée différentes manières d'être ensemble, c'est-à-dire des discours et des expériences différentes sur ce que peut être un ensemble d'individus.

Ces danses associent différents langages sensibles (gestuels, sonores, etc.) dont la plupart des signifiants ne sont pas arbitraires, mais évoquent directement un contenu, s'ajoutent pour faire apparaître les idées voisines d'ensemble d'individus, d'union, de coordination, voire même de discipline de groupe :

- chaque danseur exécute le même répertoire au même moment ;
- ils sont habillés de manière semblable (parfois ils portent le même masque) ;
- ils se tiennent entre eux ;
- ils ont la même posture, ils tiennent un autre danseur de la main droite et un instrument de la main gauche ;
- il s'agit du même objet, du même instrument de musique ;
- les gestes sont synchrones ;
- leurs gestes ont la même forme, la même intensité ; ils sont homogénéisés, neutres, c'est-à-dire moulés dans un style commun à toute la chaîne des danseurs ;
- les hommes chantent en homophonie ;
- ils chantent d'une voix neutre, tous avec la même intensité.

Toutefois, lorsqu'on considère d'un peu plus près ces différents paramètres, on voit que cette fusion, cette homogénéité n'est pas parfaite : les danseurs,

quoique synchrones, ne le sont pas exactement; certains frappent un peu plus fort de leur pied droit, d'autres avec un peu de retard, d'autres encore s'arrêtent une fraction de seconde, ces petites différences individuelles étant aléatoires, non coordonnées. Ce n'est pas un défilé militaire, ni même une de ces danses d'Océanie où la synchronie est une caractéristique esthétique majeure (danse *ma'ulu'ulu* de Tonga, danse à figures kanak par exemple<sup>12</sup>). Autrement dit, il s'agit plus d'une intention démontrée d'homophonie et d'homokinésie que de synchronisation parfaite. La convergence des signifiants (danser ensemble, chanter ensemble, etc.) est accompagnée d'une réalisation de ces signifiants modérément contrainte; l'ajustement des mouvements du corps (voix comprise) n'est pas exact. Là semble être exprimée une deuxième idée importante: la personne individuelle n'est pas effacée; même lorsque les danseurs sont masqués, c'est-à-dire lorsqu'ils n'ont plus de nom, plus de position dans la

parenté, il est accordé à chaque personnage dansant une part particulière d'expressivité. L'ensemble est fait d'individualités. Cette formulation pourrait laisser entendre qu'il s'agit d'un choix explicite. Bien au contraire, cette inexactitude est considérée dans le sens commun wayāpi comme « naturelle ». L'exactitude et la perfection sont inconcevables; marcher au pas dans la forêt serait une aberration.

Fin de séquence instrumentale, les danseurs élargissent le cercle, tournent encore plusieurs fois dans les deux sens et enfin concluent cette séquence par une série de demi-voltes souples et puissantes. Ces tours-pivots<sup>13</sup> constituent, avec les changements de sens de la chaîne des danseurs, une des caractéristiques principales de cette danse de la martre et du jaguarundi. Au tout début de la danse, c'est la seule indication que le meneur, Jacky, avait donnée aux autres danseurs: « Nous allons nous retourner ». Le changement de sens de l'ensemble du dispositif est nommé *oylowa*, « ils se retournent », tandis que les

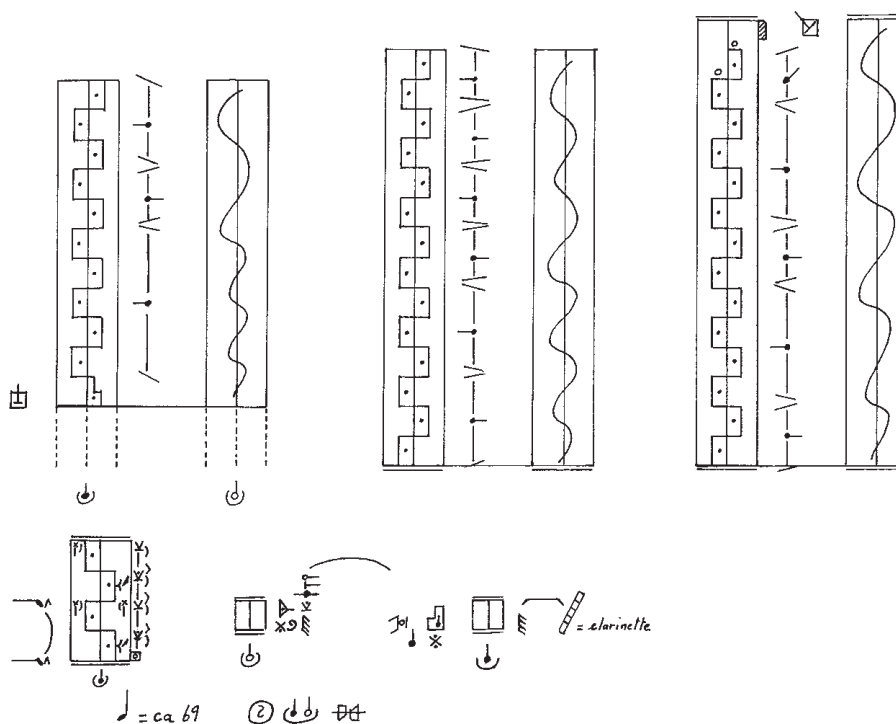


Figure 3

Fin de séquence instrumentale, série de 14 tours-pivots sur place par Jacky (transcription Laban).





Figure 4  
Fin de séquence instrumentale.

tours-pivots successifs sont nommés *oylowalowa*, « ils se tournent et se retournent » (*-lowa* « tourner la face vers », vient de la racine *-owa*, « visage »). Les tours-pivots sur place sont réalisés à différents moments de chaque séquence, mais ils y occupent systématiquement une position syntaxique clé : ils ouvrent et ferment les séquences instrumentales, en constituent les formules introductives et conclusives. En début de séquence instrumentale, les tours-pivots sont moins nombreux et plus brefs : environ six retournements sur deux pas. Les tours-pivots s'effectuent selon un angle de 90° à 140° : ce ne sont pas, en général, des demi-voltes complètes, mais cet angle est suffisant pour exprimer le retournement, le changement d'orientation sur place.

Ces retournements se réalisent selon un nombre de pas variable, de deux à cinq, ainsi que selon des tempi et des durées variables. Angle, nombre de pas, tempo et durée varient à l'intérieur de chaque séquence de chaque danseur, selon son goût, ainsi que d'un danseur à l'autre. Lorsque le danseur de tête commence ses tours-pivots, les autres le suivent, mais les retournements des différents danseurs ne sont pas synchrones entre eux. On a bien, dans la chaîne de danse, une relative homorythmie de la musique et des pas ; tout cela se fait à peu près sur la même pulsation, sans que les tempi des différents danseurs soient exactement identiques. Mais, surtout, les différents danseurs ne commencent pas les tours-pivots sur le même pas, certains d'entre eux les font sur deux pas tandis que d'autres les font sur trois pas, etc. Il est possible que cela soit une approximation, tolérée pour une danse qui n'avait pas été présentée depuis plus de vingt-cinq ans, mais je crois plutôt que ce désordre des retournements fait partie de l'esthétique même de *yawalunā*. Ce serait, là encore, une figuration des petits carnivores, thème de la danse. J'y vois aussi avec plaisir ce que le danseur contemporain Steve Paxton disait à propos de la « composition avec hasard » ; cette danse affirmerait : nous sommes dans une civilisation, dans un moment, où l'esprit ne prend pas toutes les décisions.

#### UNE RESPIRATION MIXTE ?

C'est très simple et évident pour tous, encore importe-t-il de ne pas l'oublier dans la compréhension d'une danse : que ce soit une danse de couple lié, une valse par exemple, de couple non lié, comme une *cueca* chilienne, ou une danse en chaîne d'un seul genre comme la chaîne *xavante*, ou encore une chaîne mixte avec alternance homme-femme comme un branle breton ou une grande danse wayāpi, dans toutes ces possibilités, après le mouvement de base, le deuxième grand niveau syntaxique de l'organisation du plaisir est celui du mouvement conjoint, c'est-à-dire d'un mouvement où un(e) autre danseur(se) est associé(e) (ce que j'appelle les « niveaux syntaxiques d'organisation du plaisir » seraient au nombre de trois

dans les chorégraphies wayāpi : l'ensemble de la chaîne, le couple homme-femme, le mouvement de base).

Que ressent-on (que ressent l'homme) dans ce mouvement conjoint wayāpi ? Le plaisir d'une présence autre, bien sûr, une suite légère, comme une aile gauche qui en même temps battrait de manière assez indépendante en suivant et en amplifiant les rotations, reculs, changements de direction du danseur... et qui en même temps donc transmettrait ces mouvements aux danseurs suivants. Il en résulte que les mouvements des danseurs de la chaîne sont à la fois synchrones et successifs : ils sont sentis et vus à la fois comme une simultanéité et comme une onde qui se propage (une onde qui se propage de manière peu régulière)<sup>14</sup>.

Reprenons les différences liées au sexe des acteurs dans les danses wayāpi. Les danseuses entrent toujours dans la danse après les hommes. Elles se glissent au bras de leur danseur à la troisième ou quatrième strophe, soit une bonne heure après le début de la danse. De plus, elles quittent plusieurs fois la chaîne au cours de l'ensemble de la chorégraphie, alors que tous les hommes y demeurent, présents et actifs, du début à la fin. Cette distinction est répandue dans les basses terres d'Amérique du Sud et, à travers elle, les hommes se réaffirment notamment comme les responsables de la danse.

Pour toute danse wayāpi – les femmes tenant le bras gauche de leur danseur, et l'ensemble tournant dans le sens anti-horaire –, les femmes sont à l'intérieur du cercle. La chorégraphie de *yawalunā* a pour particularité, nous l'avons vu, de présenter des changements systématiques de sens de circulation de la chaîne, faisant que celle-ci avance presque à part égale dans le sens horaire. Alors les femmes se placent à la droite de leur danseur, confirmant ainsi cette loi générale de la culture wayāpi, loi qui semble assez répandue en Amazonie : les femmes dansent à l'intérieur du cercle, les hommes sont à la périphérie<sup>15</sup>.

Si, de manière générale dans l'esthétique chorégraphique wayāpi, le pas est dissymétrique<sup>16</sup>, on voit que le lien est lui aussi dissymétrique (main de la

femme – bras de l'homme/main de l'homme – épaule de la femme).

Enfin, au niveau du mouvement de base, le fait que les hommes boitent de manière accentuée, tandis que les femmes ne marquent pas le pas, se traduit en termes de flux et d'action<sup>17</sup> par un contraste entre des mouvements continus chez les femmes, discontinus chez les hommes. Visuellement, pour le spectateur, ce contraste donne aux femmes une apparence de légèreté<sup>18</sup>.

Il ne m'est pas possible encore de donner une interprétation générale de ces distinctions de genre dans les danses wayāpi. Néanmoins, on peut résumer cet ensemble de contrastes en observant qu'ainsi, sur cette « scène », les femmes ne jouent pas de rôle ; elles ne portent pas, ne se donnent pas de masques. Ni capes d'écorces que se confectionnent les hommes pour certaines performances, ni musique instrumentale, ni postures ou mouvements des animaux représentés – chacun de ces trois langages sensibles pouvant en effet être interprété comme un masque. Elles ne se transforment pas, elles demeurent des femmes wayāpi dans leur village, au bras de leurs hommes, hommes triplement masqués, triplement dans le risque de la transfiguration. Dans la vie non dansée, les femmes se transforment peu ; elles sont beaucoup moins que les hommes en contact avec les mondes étrangers – la chasse, le chamanisme, la guerre, le troc étant des formes d'échange qui s'associent, pour les Wayāpi, à des pratiques masculines. Les hommes frappent le sol, s'appuient dessus, les femmes, elles, apparaissent comme légères. Alors que danser hors du village est inconcevable, ce ne sont pas les humaines qui dessinent l'espace de danse, se sont les masqués, les transfigurés qui marquent ce territoire. Mais la posture du couple dans la danse pose une autre question importante de cette étude : quel est le lien entre souffle, rythme et mouvement du corps<sup>19</sup> ? Nous l'avons vu, les hommes wayāpi dansant soufflent dans des aérophones et, pour les grandes danses, cela est fort éprouvant, cela demande de grandes capacités respiratoires, et surtout du rythme. Or, il semblerait que ce rythme, cette

aisance respiratoire soit donnée par les danseuses : le danseur inspire à chaque pulsation, à chaque pas, tout en levant le buste, en tirant un peu la main, le lien de sa danseuse. Sa respiration « prend appui » sur le non-mouvement de sa danseuse. Si l'homme ne se laisse pas tenir par la légèreté de la femme, il ne peut pas respirer. Main droite de la femme sur le bras gauche de l'homme, bras gauche qui lui-même tient un aérophone, danseur qui souffle dans cet instrument tout en tenant de la main droite l'épaule de la danseuse qui le précède – cet ensemble constitue un maillon complet de la chaîne. Lorsque la compréhension motrice de ce lien entre l'homme et sa danseuse est trouvée, alors la danse trouve son rythme, sa beauté.

#### NOTES

1. C'est l'histoire de Sa'i Paye, « la grand-mère chamane » ; elle réussit, sur la rivière Kouc, à repousser les colons brésiliens qui avaient détruit les plantations de manioc, assassiné le frère du chef Asingau, et faisaient pression de manière constante pour occuper son village. À la demande d'Asingau, « elle fit attaquer les canots des Brésiliens par des piranhas ».
2. Les Wayāpi sont un peuple de langue et de culture tupi, vivant de part et d'autre de la frontière entre le Brésil et la Guyane française. Ils sont un peu plus d'un millier aujourd'hui (voir Albert, Menget et Razon, 1985 ; Gallois, 1999).
3. *Eila* : *Eira barbara* L.  
*Yawalū* : *Herpailurus yaguaroundi* Ca. et Ye.
4. Ou des animaux, ou des êtres vivants.
5. Je n'ose pas proposer le terme « d'unikinésie ». Si le terme d'unisson bénéficie d'une définition à peu près consensuelle auprès des musicologues ou des ethnomusicologues, il n'en est pas de même de l'homophonie dont les définitions, malgré les efforts d'Arom (1985), ne parviennent pas à se dégager d'une confusion avec l'homorythmie.
6. Beaudet, 1997.
7. Un groupe de travail « polymusique-hétérophonie », constitué au sein du Laboratoire d'Ethnomusicologie du CNRS, tente actuellement d'élaborer des lignes d'analyse de ces formes musicales.
8. L'hétérogénéité sonore, prise en général dans les séquences instrumentales des grandes danses, est ici « localisée » dans la multiplicité des anches, les anches – ni dans une seule clarinette, ni entre deux clarinettes – n'étant pas « accordées » entre elles. Le résultat est donc une succession régulière, une pulsation de *clusters*, chacun de ces *clusters* étant lui-même formé d'une addition simultanée de quinze « petits » *clusters*.
9. Voir Beaudet, 1997.

10. Je ne prétends en aucune manière faire de cette proposition une généralité : j'ai entendu, en Amazonie même, des musiques au tempo très ferme.

11. Les formes musico-chorégraphiques wayāpi peuvent être schématiquement réparties en deux répertoires : ce que je nomme « les grandes danses » se distinguent, par de nombreux traits, des suites pour ensembles de grandes clarinettes en bambou *tule* (cf. Beaudet, 1997).

12. Autre exemple, plus proche des Wayāpi, les danseurs *xavante* (peuple du Brésil central, de langue et de culture *gé*) produisent et s'imprègnent d'une synchronie puissante et très exacte. Une association entre une grande tension musculaire, une concentration sur soi (le regard est oblique, dirigé devant vers le sol), et une fluidité de l'ensemble : comme dans un chœur, la multiplication du même geste produit une sensation d'amplification de sa propre expression.

13. Où les hommes, accompagnés de leurs danseuses, procèdent à des séries de retournements, des demi-voltes, qu'on peut aussi appeler des tours-pivots pour employer le vocabulaire de la cinégraphie Laban.

14. Dans la danse *xavante* mixte, ce que l'on ressent est la surprise produite par l'association entre, d'une part, le déplacement latéral du centre de gravité associé à un tronc d'une seule pièce de l'homme et, d'autre part, le pli, la cassure en avant de la femme qui balance ainsi les centres de gravité selon un mouvement pendulaire saccadé dans le plan sagittal.

15. Il y a bien sûr des exceptions remarquables mais pour lesquelles je ne puis encore donner d'interprétation : dans les danses des poissons wayāpi, les femmes des deux « danseurs-piranhas » sont toujours à l'extérieur.

16. Dissymétrie et non « asymétrie » : il me semble utile en effet de pouvoir grâce à ces deux termes maintenir une distinction analytique entre, d'une part, une absence totale de symétrie, l'asymétrie pouvant par exemple être associée à une signification de désordre, et, d'autre part, la dissymétrie qui, comme symétrie faussée, peut faire référence à une symétrie virtuelle – le boitement de la danse wayāpi est un bon exemple de dissymétrie des appuis, c'est-à-dire ici d'inégalité régulière dans le transfert du poids du corps.

17. Flux et action, termes proposés par Laban et dont l'ambiguïté fut largement commentée et mise en perspective par H. Godard (séminaire doctoral du Département Danse, Université de Paris 8, 1999).

18. Beaudet, 1999.

19. Voir Godard, 1994.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERT, B., P. MENGET et J. RAZON (dir.) [1985] : « La question amérindienne en Guyane française », *Ethnies*, 1-2, Paris, Survival International France.
- AROM, S. [1985] : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, Sela.
- BEAUDET, J.-M. [1997] : *Souffles d'Amazonie*, Nanterre, Société d'ethnologie ; [1999] : « Polay, uwa : danser chez les Wayāpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des basses terres d'Amérique du Sud », *Journal de la Société des Américanistes*, 85, 215-237.
- GALLOIS, D. (dir.) [1999] : *Terra Indígena Waiāpi : alternativa para o desenvolvimento sustentável*, Belem, Centro de Trabalho Indigenista.
- GODARD, H. [1994] : « Le souffle, le lien », *Marysas*, 32, 27-31.
- GUILCHER, J.-M. [1971] : « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », *Ethnologie française*, vol. I, n° 2, 7-48.

# LE MIROIR ÉCLATÉ / *A DANÇA DO EXISTIR*

ALTÉRITÉ COLONIALE ET VIOLENCE DE L'IDENTITÉ

DANS UN SOLO DE VERA MANTERO

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

ANDRÉ LEPECKI

*Treize années de guerre coloniale, l'effondrement soudain de l'empire, voilà deux événements qui semblaient bien destinés non seulement à produire un profond trauma dans nos consciences – semblable à celui d'une perte d'indépendance – mais aussi une profonde remise en question de la totalité de l'image que nous nous faisons de nous-mêmes et de notre reflet au miroir du monde. Mais au lieu de cela nous avons tous pu contempler cet étonnant spectacle : ni l'un ni l'autre ne se sont produits.*

Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade* (nous soulignons)

*Ne pas savoir  
Ne pas lire  
Ne pas savoir la moindre chose  
Sur le monde.*

Vera Mantero, premiers mots de *A Dança do Existir*

Ces deux épigraphes évoquent une double crise qui s'est produite dans le Portugal contemporain : une crise des sens et une crise de la mémoire. Elles rendent manifestes les termes dans lesquels la débâcle de cinq cents ans d'empire colonial a amené avec elle une profonde perturbation de l'image de l'identité nationale post-coloniale.

Je m'intéresse quant à moi à l'expressivité physique de ce corps postcolonial en crise qu'exhibe le Portugal. Je m'intéresse aux stratégies discursives de ce corps et plus particulièrement aux stratégies chorégraphiques par lesquelles la violence coloniale refoulée se trouve critiquée et portée sur la scène dans le Portugal contemporain. C'est l'un de ces moments, fait de critique intelligente et d'inquiétante mise au jour, qui forme le sujet de cet article : un solo de Vera Mantero intitulé *A Dança do Existir* (1995). Cette danse, comme nous le verrons, commence par montrer que la violence refoulée du passé colonial est toujours

présente, avant de fouiller, d'illuminer et de subvertir cette même violence.

Eduardo Lourenço décrit la façon dont la fin brutale du colonialisme a été (et est encore) perçue collectivement au Portugal comme un non-événement, comme si les contrecoups de la guerre et les fissures tectoniques massives amenées par un changement social et politique considérable avaient conduit à l'effondrement plutôt qu'à l'émergence d'une énergie psychique et d'une force historique nationales. Pour Lourenço, cette fâcheuse situation de silence croupissant et d'apathie paraît pour le moins intrigante. Comment est-il possible, se demande-t-il, qu'

*un événement aussi spectaculaire que l'effondrement d'un « empire » vieux de cinq cents ans et dont la possession semblait si essentielle à la conservation de notre propre réalité historique et plus encore au maintien de notre propre image corporelle, éthique et métaphysique, en tant que Portugais, se soit déroulé sans le moindre drame [?] <sup>1</sup>*

C'est de l'intérieur de cette « absence de drame » pour l'image corporelle des Portugais que l'on doit formuler une théorie des formes d'expression portugaises contemporaines, et tout particulièrement des formes d'art liées fondamentalement au corps, telle la danse.

La formule ironique « ne pas savoir, ne pas lire, ne pas savoir la moindre chose sur le monde » par laquelle Mantero ouvre *A Dança do Existir* reflète et répercute l'observation de Lourenço sur le non-événement entouré d'un étonnant mutisme qu'aura été l'effondrement « soudain » de l'empire et la fin de la guerre coloniale. Ces mots soulignent aussi ce que l'anthropologue Allen Feldman nomme l'« anesthésie culturelle », qu'il définit comme

*[...] the banishment of disconcerting, discordant and anarchic sensory presences and agents that undermine the normalizing and often silent premises of everyday life. <sup>2</sup>*

Quels sont donc ces « présupposés tacites de la vie quotidienne » qui se trouvent écartés de la plupart des discours publics du Portugal contemporain ? En

général, ils concernent la (mauvaise) gestion mémorielle de la violence coloniale du pays et son absence de sensibilité à la résurgence récente de cette même violence à l'intérieur des frontières étroites de l'ex-métropole. En 1998, Eduardo Lourenço a souligné la façon dont les puissances de l'oubli et l'anesthésie culturelle exerçaient encore une répression collective massive du passé colonialiste, fasciste, dictatorial et violent du Portugal :

*Ni en Italie, ni en Allemagne (avec la lourde croix que ce pays doit porter), ni même en Union Soviétique (la Russie d'aujourd'hui) – tous pays où la tentation d'enfouir le passé sous une couche d'oubli a représenté une sorte de devoir ou de réflexe national – n'a-t-on pu observer l'émergence d'un tel phénomène de non-existence posthume. <sup>3</sup>*

Non-existence, certes, mais seulement au niveau de ses manifestations conscientes ou publiques. Car les courants sous-jacents de violence et de colonialisme ont toujours été là ; on peut les sentir, les goûter, les toucher, doucement, insidieusement, sous le voile de l'anesthésie culturelle et des discours publics de tolérance envers l'Autre : *skin-heads* de banlieue assassinant des Noirs, aussi bien à Lisbonne qu'à Porto ; à l'intérieur du pays milices organisées de « bons » citoyens qui expulsent les gitans de leurs villages à la pointe du fusil, brutalités policières constantes à l'endroit des Noirs, tout ce compost pourrissant d'un racisme au quotidien. Sans oublier les éruptions occasionnelles de nostalgie coloniale qui, au début des années quatre-vingt-dix, ont notamment conduit à la mise en vente de cassettes vidéo contenant des scènes illustrant la vie nocturne « inoubliable » de l'Angola et du Mozambique des années cinquante et soixante. « Pour revivre le bon vieux temps » disait la publicité. En dépit d'un insistant discours public et gouvernemental sur la « tolérance raciale et culturelle » du Portugal, il suffit de s'attarder un peu au centre de Lisbonne, où des dizaines d'Africains se regroupent, chaque jour, sur les marches du Théâtre National, attendant d'être embauchés par des patrons blancs pour toutes sortes de petits boulots sous-payés, pour que bientôt les spasmes de la violence enfouie remontent le long de votre



système nerveux, rendant enfin perceptible cette violence partout présente dans le silence collectif.

« Ne pas savoir, ne pas lire, ne pas savoir la moindre chose sur le monde ». J'ai entendu la formule de Mantero pour la première fois en 1995 : ces mots ouvraient sa danse de quinze minutes intitulée, de façon parfaitement appropriée, *A Dança do Existir*. Cette œuvre m'a fait une énorme impression. C'est une danse qui se déroule essentiellement dans l'obscurité, se manifeste surtout par le son, commence et se termine dans l'immobilité. Je ne l'ai vue qu'une seule fois sur scène, précisément le soir de la première et malgré son caractère très physique j'y suis revenu au fil des années uniquement par le son. Car, bien que la danse ait évidemment sa place dans ce solo, le souvenir que j'en garde est essentiellement acoustique. Tout au long des quinze minutes qu'il dure, le public peut voir la présence visuelle de Mantero subordonnée à une trame sonore complexe composée par Sérgio Pelágio et par Mantero elle-même. Pour moi, cette trame sonore est littéralement *A Dança do Existir* et je vois dans le déplacement qu'elle opère, de l'œil, organe habituellement consacré à l'appréciation de la danse, à l'oreille, une manifestation de résistance à l'anesthésie culturelle.

En suivant les déplacements, les substitutions et les manipulations sensoriels et mnémoniques opérés par la danse solo de Mantero, j'espère montrer ici comment elle critique et défie non seulement la perception que nous avons de la danse et sa théorie, mais, ce qui s'avère encore plus important, l'état collectif d'apathie culturelle et historique ainsi que l'anesthésie générale sensorielle et culturelle du Portugal contemporain.

*A Dança do Existir* exige un déplacement radical de l'optique tout en proposant d'entrée de jeu une écoute particulièrement intense – d'un corps de femme qui s'abandonne tout entière à un escamotage et à un dévoilement soigneusement chorégraphiés du passé collectif de violence coloniale, par l'immobilité, le mouvement et le son. L'œuvre commence par Mantero immobile, au bord de la scène à droite, près de la dernière rangée latérale de sièges. Elle présente

une apparence plutôt bizarre. Un vieux *t-shirt* vert, tâché et à moitié déchiré couvre sa poitrine, une élégante robe de bal de soie bleue, à la mode des années cinquante, bouffe autour de sa taille, couvrant la majeure partie de ses jambes; un tutu blanc dépasse par endroits de sa robe et une vieille paire de chaussures de sport sales complète son accoutrement. Ses cheveux longs et emmêlés ne sont pas coiffés. Avec une concentration totale, elle écoute attentivement sa propre voix enregistrée qui décrit, sur le ton anodin de la conversation, ce qu'elle porte ce soir-là. Ce que nous découvrons alors, c'est que chaque pièce de son habillement, l'élégante comme la banale, la vieille comme la sale, transporte avec elle une histoire de violence délibérément cachée. La voix enregistrée de Mantero nous apprend en effet que la robe de bal vient de sa mère qui la portait dans les années cinquante dans les bals élégants de la haute société de Lisbonne. Ces bals étaient renommés pour leur chic et leurs excès contrastaient fortement avec les difficultés économiques de la majorité de la population : ils représentaient la façon qu'avait le régime de jouer la normalité sur un fond de misère noire et de répression. Le *t-shirt*, lui, vient des années d'adolescence de Mantero : elle aimait tant le porter que maintenant il tient à peine. S'il est déchiré, nous dit-elle, c'est parce qu'un ami « légèrement violent » l'a bousculée, une nuit, un peu plus fort que d'habitude et le lui a arraché. Les chaussures de sport sales appartenaient originellement à sa mère, nous apprend la *voix off* de Mantero. Un autre ami les avait données à sa mère mais elles étaient trop grandes pour elle. Sa mère les avait donc, à son tour, données à Mantero. Elles étaient également trop grandes pour elle, mais elle les gardait quand même parce qu'elle n'en avait pas d'autres du genre. Elle les avait emportées en Croatie où elle était allée voir un ami, pendant la guerre, en 1993. Il écrivait toute la journée et pendant ce temps-là, elle, elle travaillait. À la fin de la journée, ils allaient courir dans les champs. Certaines nuits, il lui semblait entendre les bombardements ; elle rencontrait des réfugiés et des soldats encore sous le choc des bombardements. C'était un endroit

formidable pour des vacances. Ses chaussures sont devenues rouges de la poussière et de la saleté rouillée typiques de cet endroit paisible, aux frontières de l'horreur, et elle ne les a jamais plus lavées. Ici, la voix enregistrée de Mantero arrête sa description et déclare : « en ce moment, je ne suis pas là ». Et la scène devient complètement noire.

Dans cette obscurité, une nouvelle trame sonore commence à se faire entendre. Au lieu de la voix claire de Mantero, on entend une bande sonore complexe, exagérément verbale, hyperboliquement fragmentée, remplir les quatre coins du théâtre de son flot continu de voix. Il s'agit de la bande sonore qui commence par les mots : « ne pas savoir, ne pas lire, ne pas savoir la moindre chose sur le monde ». Après l'immobilité initiale de Mantero écoutant attentivement sa propre narration des diverses violences qui se cachent dans des pièces de vêtement quotidien, cette bande sonore résonne fortement dans le noir et le public se retrouve dans la même position d'immobilité attentive que la danseuse vient de représenter sur la scène. Dans cette inversion spéculaire des rôles, c'est le moment pour le public de s'engager dans une archéologie de la violence quotidienne – qui n'est, somme toute, rien de plus qu'une archéologie des tensions entre l'identité et l'altérité. Tranquillement assis sur nos sièges, nous entrons dans nos propres danses d'exister. Et ce que nous écoutons n'a rien d'évident. Des voix différentes, des niveaux de langages différents (parfois poétique, parfois argotique, parfois religieux), différents accents s'entremêlent et sont ponctués de sons bizarres, de coupures brusques, d'interruptions musicales en tous genres. La verbosité de la bande sonore crée incontestablement un barrage sémantique et acoustique de forte intensité et le corps de Mantero semble effacé par cette masse linguistique et sonore écrasante qui, dans son montage complexe, flirte à la fois avec la signification et la dérision. Bien qu'il s'appuie fortement sur le langage, l'environnement sonore n'ouvre pas un monde de communication ou de représentation mais propose plutôt un langage *de* et *dans* la désarticulation, le court-circuit, l'association libre. La bande est faite de voix qui sont clairement

« mises en scène » (celles de Mantero et de Pelágio qui jouent divers rôles en lisant des textes issus d'une grande variété de sources – poèmes, catalogues pornographiques, associations verbales se développant librement) alors que d'autres sont clairement « documentaires » (extraits d'émissions radiophoniques ou télévisuelles et d'entrevues faites à la radio ou dans la rue).

Tout au long des dix minutes que dure la bande sonore, nous entendons, entre autres choses : la voix de Pedro Paixão, un romancier portugais qui se pose des questions sur l'amour, Dieu, la mort et sa mère ; sa voix se mêle à celles de Mantero et de Pelágio qui lisent la biographie de Glenn Gould, plus spécifiquement ce qui concerne ses phobies, son amour des structures, sa façon de chanter devant les animaux, au zoo ; tout cela est entrelacé de voix de soldats traumatisés par les guerres coloniales, qui parlent de la misère du Portugal des années soixante et de la façon dont on les avait entraînés à tuer, rien qu'à tuer, en criant comme des fous que l'armée était magnifique, et comment on leur avait appris à se montrer fiers de leurs trophées macabres ; et par-dessus cela, la voix d'un de ces anciens combattants qui se brise, sanglote et devient incapable de parler des tortures qu'il infligeait alors aux guérilleros africains ; nous entendons alors en arrière-plan un extrait de *La Passion selon saint Mathieu* de Bach, le moment précis où le chœur implore la pitié de Dieu pour les larmes que nous avons fait couler ; et tout cela est entremêlé çà et là d'un poème présentant un monologue intérieur délirant dit par une jeune femme dont la vie a commencé en Afrique puis s'est transportée au Brésil, après l'indépendance, avant de se retrouver au Portugal ; et il y a encore d'autres voix, d'autres textes, d'autres textures qui viennent constamment s'ajouter à la bande, depuis des textes pornographiques jusqu'à l'éloge que fait William Blake de l'énergie considérée comme un éternel délice...

Après environ quatre minutes dans l'obscurité, la bande sonore arrive à un moment où l'on entend l'une après l'autre des douzaines de voix différentes prononçant simplement les mots « *descobrir as regras* ».

Des hommes, des femmes, aux accents différents, répétant tous cette phrase qui, en portugais, peut avoir des connotations légèrement différentes – «découvrir les règles» mais aussi «révéler les règles». De plus, le mot «*regras*» (règles) a également un double sens : il veut dire, comme en français, aussi bien «menstruations» que «norme». C'est à ce moment précis que la scène s'illumine brusquement d'une lumière vive qui nous révèle Mantero déjà en mouvement, pour la première fois, en plein centre de la scène. Avant de décrire ce qu'elle fait en bougeant, il est nécessaire de considérer tout ce qui a précédé ce moment d'illumination (littéralement) et de danse. Il est capital de considérer précisément maintenant le rôle du son et de l'immobilité qui ont servi en quelque sorte de préface à la découverte de Mantero par la lumière.

Ce qui frappe dans la première partie de *A Dança do Existir*, c'est l'accent vif et un peu argotique de la voix enregistrée de Mantero lorsqu'elle se heurte au contenu de ce qu'elle est en train de dire. Chaque pièce de vêtement qu'elle porte transporte avec elle non seulement une histoire, mais une histoire teintée d'actes de violence ou un contexte historique de violence. Sa silhouette se présente comme un composé de toutes ces histoires qui lui ont été transmises par des objets dont elle a hérité par sa mère, des objets détruits par des amants violents, des objets qui ont franchi les chemins poussiéreux de la transformation historique et de la guerre. Il n'est pas indifférent qu'elle écoute sa propre voix dans l'immobilité la plus complète et que cette immobilité s'étende au-delà des limites de son corps, dans la mesure où cette perception est transmise au public quand les lumières s'éteignent et qu'on devient brusquement parfaitement conscient qu'on est assis dans le noir à écouter d'étranges histoires d'amour et à entendre les voix de ceux qui se sont livrés à la violence coloniale. Quelle peut bien être l'intention de la stratégie chorégraphique de Mantero dans *A Dança do Existir*, lorsqu'elle efface ainsi volontairement sa propre présence, qu'elle joue emphatiquement d'un déplacement sensoriel, du visible à l'invisible, qu'elle

privilégie consciemment le son, le tout dans le contexte d'une œuvre qui est aussi, et explicitement, une critique postcoloniale des courants de violence qui courent sous la surface du Portugal contemporain ?

Dans son essai sur l'anesthésie culturelle, Allen Feldman critique *The Civilizing Process* de Norbert Elias<sup>4</sup>. Pour Feldman, l'idée d'Elias selon laquelle «modernization entails the progressive withdrawal of violence from everyday life in tandem with its increasing monopolization by the state»<sup>5</sup> doit être remise en cause. Feldman donne l'exemple de plusieurs occurrences où l'État, par son intervention, «démocratise la violence», comme en Irlande du Nord et dans l'ex-Yougoslavie. Sous cet éclairage, la violence doit être replacée, «[from the] verges of civilizational processes and European modernity», au cœur même et de la civilisation et de la modernité<sup>6</sup>. C'est ce changement de perspective qu'illustre Mantero dans les histoires qu'elle raconte sur ce qui couvre son corps, dans sa danse d'exister. L'effet presque comique produit par sa première apparition dans son *t-shirt* déchiré, sa robe de bal en soie bouffante et ses chaussures de sport sales est littéralement miné par le récit qu'elle fait de la petite histoire de violence que renferme chaque partie de son vêtement. La violence sans merci du fascisme, la violence brutale des amants, la violence dévastatrice de la guerre, la violence normative de l'entraînement militaire ne sont pas présentées comme des événements extérieurs, échappant en quelque sorte au cours «normal» de l'histoire et de la quotidienneté, mais au contraire comme ce qui enferme la quotidienneté dans sa propre logique existentielle. On porte toujours la violence sur soi, même si l'on choisit de ne pas prêter l'oreille à ses éclats.

Et que dire de la stratégie chorégraphique que Mantero choisit de mettre en œuvre pour souligner, dans la dramaturgie même, la violence qui est au cœur de la quotidienneté ? Pourquoi donc se tient-elle immobile ? Pourquoi choisit-elle, précisément à ce moment d'auscultation historique, de ne pas bouger ? Il serait utile d'évoquer ici la notion de «still act» [acte

immobile] proposée par Nadia Seremetakis dans son importante critique de la place des sens dans la modernité<sup>7</sup>. Pour Seremetakis, le «still act» n'est pas une immobilisation du sujet dans la rigidité d'une statue mais plutôt un moment de disruption sociale au cours duquel le sujet suspend les hégémonies temporelles, narratives et idéologiques au moyen d'une tranquille interpellation de l'histoire. Pour Seremetakis, les «still acts» représentent ces moments de pause et d'arrêt dans lesquels le sujet – en produisant physiquement une rupture dans le flot de la temporalité – interpelle ce qu'elle appelle «historical dust»<sup>8</sup>.

En recourant à l'immobilité quand elle écoute sa propre voix dévoiler calmement la violence qui gît dans le banal, Mantero fait acte de résistance sensorielle. Plus important encore, cette résistance sensorielle en tant que re-organisation mnémotique se trouve ensuite transférée dans les corps du public. Car, après la disparition du corps de Mantero, c'est le public qui se voit plongé dans l'obscurité sous un véritable barrage sonore de voix. C'est le public qui assume alors le rôle actif de l'attention immobile.

En parcourant les notes prises par Mantero pour la création de *A Dança do Existir*, j'ai trouvé le passage suivant qui illustre bien ses idées sur l'utilisation du son, de l'obscurité et de l'immobilité dans sa danse d'exister :

*Écouter un texte, des sons et de la musique dans l'obscurité c'est embarquer pour l'univers de l'invisible [...] Parler dans l'obscurité donne la possibilité de dire des choses qui impliquent les autres, c'est même avoir une chance de pénétrer dans leur monde intérieur, presque d'entrer dans leurs rêves comme un véritable personnage, plutôt que de leur donner quelque chose de plus visuel et de plus extérieur (à eux).*<sup>9</sup>

En choisissant d'abord de ne pas danser et plutôt d'écouter, pour disparaître ensuite activement à la vue, Mantero résout une question chorégraphique concernant l'éthique de la remembrance et de la résistance des sens. Une question qui joue avec les possibilités offertes par le jeu de mots sur remembrance comme re-membrement, c'est-à-dire la

re-organisation et la re-distribution du corps et de ses diverses parties, des sens et de leurs canaux, pour engendrer un nouveau corps imaginaire, créatif, provocateur et historiquement critique<sup>10</sup>.

Particulièrement révélatrice, dans cette stratégie, la suspicion dans laquelle la chorégraphe tient le visible et en particulier la capacité du visible de révéler la violence qui court sous l'écume des jours. Cette suspicion suggère de rectifier la notion de chorégraphie envisagée comme un art essentiellement visuel, ce qui entraîne une double conséquence théorique. Premièrement, cette pratique confirme l'opinion de Mark Franko selon laquelle lorsqu'on considère des danses qui se montrent «politiquement résistantes», on doit prendre en considération le fait que ce sont, très souvent, des *pratiques asymétriques et non illustratives*<sup>11</sup>. Pour Franko, cette dimension «non illustrative» des danses politiquement résistantes a des implications épistémologiques importantes, expressément la nécessité, pour les théoriciens et les historiens de la danse, de remettre en question «how much of dance practice materializes as visible, or should be understood in visual terms alone»<sup>12</sup>. Le questionnement de Franko s'applique tout particulièrement au cas qui nous occupe ici, dans la mesure où son projet d'élargir la fixation sur les sens dans les études de danse au-delà du champ étroit du visible (ce qu'il appelle la «visual fallacy in dance history», l'erreur de l'obsession visuelle dans l'histoire de la danse) illustre tout particulièrement la conception que se fait Mantero de l'utilisation du corps dans la danse. En 1993, deux ans avant la création de *A Dança do Existir*, Mantero avait déclaré, dans une interview au quotidien *Público* qu'«en ne se servant que du corps, la danse ne peut pas tout dire»<sup>13</sup>. Pour Mantero, le corps est secondaire dans son œuvre, au sens où il doit savoir quand s'effacer pour dire les choses plus efficacement.

Dans ses nombreux niveaux, ses permutations et sa fragmentation stratégique, *A Dança do Existir* explore l'un des épisodes de l'histoire portugaise récente sur lesquels on a le plus fait silence, la guerre coloniale de 1961 à 1974 – une guerre qui a peut-être pris fin sur le

plan de ses opérations militaires mais qui est encore présente dans la vie quotidienne du Portugal postcolonial. Ce qui s'avère le plus choquant pour le public portugais, c'est d'entendre les récits, presque jamais diffusés, des anciens combattants des guerres coloniales dont l'histoire, comme le relevait encore récemment Eduardo Lourenço en 1998, attend encore d'être racontée<sup>14</sup>.

Walter Benjamin, dans ses «Thèses sur la philosophie de l'histoire», nous dit qu'

*[...] articulate the past historically does not mean to recognize it «the way it really was». It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger.*<sup>15</sup>

Mantero articule une histoire qui «attend encore d'être contée» en créant une atmosphère d'urgence, dans l'obscurité et en donnant une voix à ceux qui ont été évacués de la mémoire historique du pays. Le souvenir revient par bribes, comme une articulation de l'histoire, grâce au va-et-vient urgent de la danseuse sur la scène, aux sons qui se heurtent en arrière-plan, et au caractère de témoignage que revêtent les déclarations des anciens combattants de la guerre coloniale telles que nous pouvons les entendre.

Il serait injuste de dire qu'il s'agit d'un solo sur la guerre coloniale. Cela reviendrait à réduire sa polysémie explosive et le caractère radicalement libérateur de ses ramifications fragmentées. Mais il est juste de dire que c'est un solo sur les forces qui sont à l'œuvre dans le Portugal contemporain et qui perpétuent les mêmes vieilles relations coloniales, les mêmes vieilles tensions raciales, recyclant et re-énergisant ainsi, même si c'est de façon imperceptible, la violence sourde qui provient de ces années de guerre et de terreur. En ce sens, c'est un solo sur la nature répressive du silence tel qu'il infuse dans le corps social, lui donnant son système nerveux postcolonial<sup>16</sup>. C'est seulement sous cet éclairage que l'on peut comprendre pourquoi Mantero, dans un court texte publié dans le programme du soir de la première de *A Dança do Existir*, appelle son œuvre, en dépit de l'impact évident de sa masse sonore continue, «une danse de silence».

Nous pouvons maintenant comprendre ses raisons. Il s'agit d'une danse qui explore ce silence qui justement s'étend sous la verbosité, la visibilité et le bruit les plus assourdissants. Ce silence qui manifeste une «anesthésie culturelle», la capacité, selon Feldman, «to increase pain upon the Other [and] to render the Other's pain inadmissible to public discourse and culture»<sup>17</sup>.

Comment se fait-il que l'on écoute les voix censurées de l'histoire sous l'amnésie collective produite par l'éclatement du miroir colonial? Ici se pose, sous les auspices de l'aura benjaminienne, une question de chorégraphie – car cette écoute est aussi une façon de préparer le corps, de le mettre en condition, de l'accorder à une position spécifique dans le temps (historique) et l'espace (social et politique). Dans cette nouvelle position, le sujet négocie, valide et écarte ce qu'il considère appartenir au royaume de l'(in)signifiante et de l'(im)perceptibilité.

Pour Nadia Seremetakis, l'imperceptible a une structure sociale fondée sur des zones, culturellement prescrites, de non-expérience et de sens aboli. Seremetakis identifie cette façon de faire taire et d'effacer les réalités sensorielles comme des indicateurs majeurs de moments de transformation sociale et historique. Ce silence imposé lance un défi à l'interprétation critique, en exigeant un nouveau réglage, une certaine mise au point des sens:

*These moments [of historical transformation] can only be glimpsed at obliquely and at the margins, for their visibility requires an immersion into interrupted sensory memory and displaced emotions.*<sup>18</sup>

La notion, avancée par Seremetakis, de regard oblique qui permet de s'immerger dans une «mémoire interrompue» ou une émotion déplacée (ou réprimée) s'avère capitale. Ces regards obliques représentent autant de regards déviants qui balaient les marges des sens et de l'histoire, ramassant, aux frontières du perceptible, des moments de silence collectif imposé et des traces de l'effacement continu des expériences sensorielles et sociales. Il vaut la peine d'explorer ce chemin de traverse car il est celui qui convient le



mieux, phénoménologiquement, à l'œuvre que nous considérons ici.

Après l'obscurité, une série de voix diverses prononce la formule «descobrir as regras», découvrir ou dévoiler les règles. C'est alors que la lumière envahit la scène et que nous découvrons Mantero en train de danser au beau milieu, dans son costume composite. C'est une danse fragmentée. Mieux, sa fragmentation semble exiger des regards perpétuellement obliques. La partie «danse» proprement dite de *A Dança do Existir* dure environ six minutes. C'est durant ces six minutes qu'émergent les voix les plus dérangeantes de la mémoire coloniale, avec l'ancien combattant qui sanglote, incapable de parler de son passé de tortionnaire. C'est là que nous entendons aussi les associations libres les plus hallucinées:

[Ancien combattant #3] *«Alors l'agression, je m'en souviens, elle est encore présente en moi, son agression sur ma mère...».*

[Pedro Paixão] *«Je veux dire, je suis déjà mort plusieurs fois».*

[Ancien combattant #3] *«y compris un coup de pied qu'il m'a déjà donné une fois...».*

[Mantero et Pelágio] *«Fermez les yeux».*

[Ancien combattant #3] *«... et cette vie misérable, la pauvreté, la misère, nous vivions tous dans la même pièce...».*

[Mantero lisant un texte du poète Ruy Belo] *«Dieu marche au bord de l'eau, avec le bas de ses pantalons relevés. Comment se couche un homme, comment il se lève. Nous sommes des enfants faits pour de grandes vacances».*

[Pelágio lisant un extrait de la biographie de Gould] *«la notion qui veut que tous les sons soient dignes d'attention».*

[Mantero murmurant très vite] : *«des amis qui ne se déçoivent pas les uns les autres, des rencontres ratées. Des rencontres. Des réfugiés. Au Nord. La faim. Le plaisir, la honte, le soleil. Au Brésil. Des événements importants. Pain, gymnastique, esprits. Désaveux, plaisir. Rencontres du troisième type. Tout faire pour ne pas tomber dans le trou. Fatigue, maux de tête, bonheur».*

[Ancien combattant #1] *«... par exemple comme "rampez vers moi" et les gars qui rampent, "tout le monde rampe, rentrez-moi ces fesses, rentrez-moi ces culs, cette tête, rampez*

*vers moi, vers moi, plus près!"*. On était tous là, entassés les uns sur les autres, certains par-dessus, d'autres en dessous.

*"C'est bien, l'armée? Oui! L'armée, c'est magnifique! Allez, fils de putes, venez, rampez jusqu'à moi!"*».

Pendant ce temps-là, Mantero danse comme si son corps était discontinu. Elle garde le torse droit, se penchant rarement, ses bras et ses jambes tournent dans leurs articulations comme des pendules, à angles droits. Elle garde une grande concentration, comme si cette abstraction faisait partie d'une activité plus structurée, plus signifiante. Elle fait un pas de côté, elle ne reste jamais à la même place plus d'un instant. Il n'y a aucune fluidité dans son mouvement constant; tous ses mouvements sont faits de fragments discontinus, segmentés et isolés, exactement comme le mouvement d'une séquence filmique est fait d'images photographiques discontinues et fixes. Il est impossible d'en retirer une impression de complétude, d'avoir l'impression d'une danse complète, d'un corps complet. Mes regards sautent ici et là, essayant de suivre son corps et y renonçant la plupart du temps parce que mes oreilles veulent concentrer toute mon attention sur bande sonore éclatée et qu'on écoute mieux quand les yeux restent immobiles. Alors, je lance des regards obliques, encore et encore, vers la scène, manquant la plupart du temps le corps de la danseuse parce qu'entre-temps elle s'est déjà déplacée, elle est déjà ailleurs. Comme je l'ai déjà mentionné, le souvenir que je garde de cette représentation est exclusivement sonore. Et quand j'ai commencé à écrire ce texte, je n'arrivais pas du tout à me souvenir de la danse elle-même. J'ai donc demandé à Mantero de me fournir une bande vidéo de cette œuvre. Elle m'en a envoyé une, réalisée par un vidéaste professionnel. J'ai mis la bande dans mon magnétoscope et je l'ai laissée se dérouler. La nervosité de la caméra y est presque pathologique. Il n'y a pas une seule seconde où elle n'est pas en train de bouger autour du corps de Mantero, faisant des zooms in sur la scène, des zooms out vers la salle, capturant des parties de corps au hasard, tombant dans des séquences aléatoires, comme si elle cherchait, par ces

zooms frénétiques, un corps qui, après tout, est là. Je suis sidéré quand je m'aperçois que même si Mantero ne court pas partout sur la scène, elle n'en échappe pas moins constamment à cet appareil optique qui tente de la capturer. Exactement comme elle l'avait promis au début de l'œuvre : « ce soir, je ne suis pas là ». Ses mouvements discontinus anéantissent complètement l'effet documentaire mais abolissent aussi l'effet de distraction que la danse a eu sur mon inconscient optique. L'enregistrement vidéo de *A Dança do Existir* de Mantero est une réplique mimétique du manifeste sensoriel radical qu'est cette danse.

Le solo de Mantero constitue un moment de suspens historique, un instant d'interruption, de disruption, un moment qui vient illuminer les marges d'un champ répressif de silence et de poussière historiques. Le catalyseur de ma quête oblique au milieu de ces images, de ces perceptions et de ces émotions déplacées aura été une danse dont je me suis souvenu essentiellement comme d'un ensemble de sons. La danse : chambre d'écho où la mémoire, le mouvement et la violence se heurtent, donnant forme aux corps, chorégraphiant les identités, redistribuant les altérités.

## NOTES

1. E. Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1991, p. 43. Toutes les citations portugaises ont été traduites à partir de l'anglais.
2. A. Feldman, « From Desert Storm to Rodney King via ex-Yugoslavia : On cultural Anesthesia », dans *The Senses Still : Perception and Memory as material Culture in Modernity*, N. Seremetakis (dir.), Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 89 [l'exclusion des présences et des agents sensoriels déconcertants, discordants et anarchiques qui minent les présupposés normalisateurs et souvent tacites de la vie quotidienne.]
3. E. Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 67-68 (c'est moi qui traduis).
4. N. Elias, *The Civilizing Process*, New York, Urizen Books, 1978.

5. Feldman, *op. cit.*, p. 87. [la modernisation entraîne la disparition progressive de la violence dans la vie quotidienne coïncidant avec sa monopolisation de plus en plus grande par l'État].
6. *Ibid.* [des confins du processus de civilisation et d'engendrement de la modernité européenne.]
7. N. Seremetakis, « The Memory of the Senses, Part II : Still Acts », dans *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, N. Seremetakis (dir.), Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 23-43.
8. *Ibid.*, p. 12. La notion de « poussière de l'histoire » vient de Walter Benjamin. Pour Benjamin, la nature de la société du confort a été parfaitement captée dans l'image des ruines, d'où l'importance de la poussière. La poussière, en tant qu'image dialectique, montre comment la sédimentation imperceptible des événements historiques anesthésie les sens, dans un tranquille processus collectif de répression, lui-même en forme de sédimentation. Pour Benjamin, « L'histoire est si immobile qu'elle s'empoussiére » écrit Susan Buck-Morss – mais aussi, pourrait-on ajouter, l'histoire produit de la poussière pour pouvoir offrir le spectacle affairé du progrès. Le Portugal contemporain étouffe sous ces deux avatars de la poussière historique.
9. V. Mantero, notes chorégraphiques pour la création de *A Dança do Existir*, carnet intitulé « O meu trabalho » [mon travail] (c'est moi qui traduis).
10. Sur les implications théoriques de cette re/membrance, en particulier dans la danse contemporaine, cf. G. Brandstetter et H. Völckers (dir.), *Remembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2000.
11. M. Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. XII.
12. *Ibid.* [l'importance de ce qui, dans la pratique de la danse, se matérialise comme visible, ou qui devrait être compris uniquement en termes visuels].
13. M.J. Fazenda, « Apenas com o corpo, a dança não consegue dizer tudo », *Público*, 15 octobre 1993, p. 28 (c'est moi qui traduis).
14. E. Lourenço écrit : « Tout au long des treize années de guerres coloniales en Guinée, en Angola, au Mozambique, des milliers d'étudiants, des médecins, des intellectuels ont été mobilisés pour la dernière et absurde croisade menée contre les mouvements africains d'indépendance. L'histoire de cette mobilisation massive [...] n'a pas encore été écrite ». Voir Lourenço, 1999, p. 69 (c'est moi qui traduis).
15. W. Benjamin, « Theses on the Philosophy of History », dans *Illuminations*, H. Arendt (dir.), New York, Schocken Books, 1969, p. 222 [... articuler historiquement le passé ne veut pas dire le reconnaître « tel qu'il a vraiment été ». Cela veut dire se saisir d'un souvenir quand il revient en un éclair, au moment d'un danger.]
16. Cf. M. Taussig, *The Nervous System*, New York et Londres, Routledge, 1992, en particulier l'introduction et les chap. 7 et 8.
17. Cf. Feldman, *op. cit.*, p. 90 [... d'accroître la douleur de l'Autre (et) de rendre cette douleur inadmissible pour le discours public et la culture officielle.]
18. Seremetakis, *op. cit.*, p. 23. [Ces moments (de transformation historique), on ne peut que les entrevoir obliquement et dans les marges, car les voir exige une immersion dans une mémoire des sens interrompue et dans des émotions déplacées].



# CECI N'EST PAS CECI N'EST PAS LE CORPS DE CHOUINARD<sup>1</sup> LE CORPS

ISABELLE GINOT

*Voilà un objet qui doit bouillir à haute température pour être bien propre, qui peut être donné en cadeau, jeté à la poubelle ou servir de presse-papiers. L'amour s'en va, l'amour revient, les partenaires sexuels vont et viennent mais le gode est toujours là. Il est le survivant de l'amour.<sup>2</sup>*

Mufle offensif, deux cornes de bouc: l'une, tournée vers l'arrière, s'enroule sur elle-même; l'autre se tend toute droite vers l'avant. La bouche s'agite, vorace ou torturée, la mâchoire projetée tire sur la nuque, lèvres actives laissant échapper un discours silencieux ou happant quelque objet désirable. Le ventre plaqué, avalé sous la cage, est le nœud remuant d'un conflit entre le bassin bloqué en position frontale, et la cage thoracique vissée face au public, suspendue aux bras perçant l'espace, dessus, devant, tendus vers quels objets? Mais le ventre plein de remous tire vers le bas tout ce qui veut s'étendre vers le haut, résistant à l'aérien de toute sa force terrienne. La cuisse droite est renflée et s'ajuste mal au bassin, la hanche noyée dans trop de chair; la cuisse gauche, plus fine, laisse échapper des fibres sombres, poils clairsemés, épines menaçantes ou flèches plantées dans la chair. Les pieds et les jambes regardent vers l'avant (la coulisse jardin) ou font demi-tour pour fixer l'autre bord de scène tandis que le buste, cloué face au public, ignore pour un temps le changement d'orientation.

SAINTE CHOUINARD

Cette description en forme de blason pourrait être celle d'un amoureux (pourrait-elle être celle d'une amoureuse?) ou le trajet en gros plan d'une caméra dévoilant les détails du corps de «la danseuse». Elle signalerait l'engagement du regardeur (peut-être pas encore voyeur) dans un érotisme du fragment (que l'on dispenserait, pour une fois, du soupçon de fétichisme). Elle s'appliquerait, dans un mouvement d'*approfondissement*, à presser le signe pour en extirper le sens, se saisirait de l'agitation des entrailles, de la tension énergétique, de la *violence-rentree* du geste pour accoucher des émotions, dévoiler le lien indissoluble entre geste-et-

sens, *vérité-du-mouvement* et *profondeur-esthétique*; elle pourrait également partir de là pour consolider cette hypothèse, malheureusement encore mal acquise, selon laquelle il n'y a pas de corps, mais des sujets, du sens qui fait geste et du geste qui fait sens. Que la danse est cet art qui impose de repenser la coupure judéo-chrétienne entre corps et âme, pour imposer la notion d'un sujet intègre et cohérent. Enfin, prenant en compte tant la psychanalyse que nombre de pratiques chorégraphiques, elle considérerait la déchirure de ce sujet et les forces contradictoires qui s'affrontent dans son geste, signant l'emprise de forces incoercibles sur le désir du sujet dansant que l'on identifierait, c'est selon, des noms de l'interprète, de la chorégraphe, ou encore du *Faune*.

Dans cette optique, une hagiographie (de la danseuse? de Chouinard? du *Faune*?) s'impose: en rendant hommage à l'œuvre de Nijinski (dont l'empreinte est plus qu'évidente dans la pièce composée à partir des poses de Nijinski, capturées dans un célèbre album de photos du baron de Meyer), Chouinard paie le nécessaire tribut à une œuvre considérée comme *fondatrice* de toute la modernité en danse. Ce faisant, et tout comme Nijinski en son temps (preuve supplémentaire de la valeur de son hommage), elle rend le corps, à travers la figure du *Faune*, à sa force pulsionnelle non entravée, au flux avoué et multiple de son désir. Elle réhabilite un corps dansant délivré des coupures de la perspective, du modèle aérien toujours prégnant de la danse classique; elle rend au mouvement les parties honteuses du sexe, des entrailles, du cœur, abandonne les canons morphologiques de la danseuse au profit d'une *vérité-corporelle-enfin-dévoilée*. Davantage encore, elle affiche la souffrance du désir, l'ambivalence d'un sujet pris non seulement entre humanité et animalité, mais aussi entre féminin (les seins, le ventre, la gorge offerte, la bouche ouverte) et masculin (les cornes, le pénis, la cuisse puissante, la pénétration). «Le corps» du *Faune*-Chouinard a les entrailles en pleines marées, *son-geste-plonge-dans-les-profondeurs-de-sa-mémoire, il-fait-remonter-dans-le-monde-du-visible-les-couches-enfouies-de-notre-mémoire-archaïque, il-ondule-au-flux-d'une-nature-enfin-libérée, qui-*

*partage-avec-le-monde-animal-les-liens-renoués-avec-les-origines-du-vivant*. Pour preuve, le bruit du souffle, qui circule bruyamment du dedans au dehors – discrètement médiatisé par quelque merveille des technologies HF – et rend tangible cette *vie-intérieure* du corps en tant qu'elle échappe à toute représentation: le viscère comme origine indépassable du geste. «Dans ses solos, le mouvement semble frayer sa voie depuis le “silence” du corps viscéral»<sup>3</sup>. «Je voulais sentir que je respirais un air chauffé à blanc, saturé, que chaque *respir* me dilatait, augmentait les croissances internes»<sup>4</sup>.

#### MAUDITE CHOUINARD

Dans la même optique, pourtant, il faudra aussi dénoncer Marie Chouinard. *L'Après-Midi d'un Faune*, créé en 1987, fut présenté en 1999 dans un programme réunissant tous les solos de Chouinard (1978-1998) interprétés par quatre danseuses différentes et interchangeables puisque plusieurs de ces solos apparaissent, sur le programme, interprétés par «Carole Prieur ou Marie-Josée Paradis» (pour *Le Faune*, autres choix possibles pour d'autres solos). L'échangisme n'est pas tout à fait un péché mortel en danse, mais il fait naître un soupçon, particulièrement en France au moment de cette programmation: il règne alors dans la profession une idéologie sanctifiant l'interprète, son statut créateur, sa singularité, la violence des effets sur lui des rapports de pouvoir avec le chorégraphe, le public, les institutions, etc. Cette idéologie s'est constituée en résistance à une autre, qui entretenait l'invisibilité du danseur-interprète au profit de la toute-puissance du chorégraphe-auteur. Le caractère remplaçable de l'interprète ne peut donc se justifier que par l'intention de faire émerger plus encore les singularités, la nature exceptionnelle et authentiquement créatrice de chaque danseuse<sup>5</sup>. Or, les différentes interprètes qui se succèdent au fil des solos semblent toutes des clones (de Marie Chouinard, supposera-t-on inmanquablement, même si, comme c'est mon cas, on n'a jamais rencontré la chorégraphe). L'effet de clonage est décuplé par un amoncellement de postiches et prothèses. Marie Chouinard serait donc une chorégraphe diabolique: elle rejetterait l'altérité de



l'interprète, ferait de ses danseuses de fidèles miroirs ; on sait ce que ces jeux de miroir de maître à élève, ou d'interprète à chorégraphe (n'est-ce pas presque toujours la même chose ?) doivent aux jeux d'emprises non choisies, entretenus par les rapports de pouvoir si bien décrits par Foucault<sup>6</sup>. Double faute, d'ailleurs : non seulement elle entretient avec ces interprètes ce coupable rapport de clonage, mais encore, elle manque son but : les connaisseurs (ceux qui ont vu Chouinard danser elle-même les solos) sont déçus, et témoignent du *manque* qui nous sépare de toutes les origines. L'interprétation n'est qu'un mime laborieux de ses gestes, privés du lien (du souffle) qui les rattachait originellement au sens : à l'imaginaire de Chouinard, son intériorité, bref, sa présence<sup>7</sup>.

#### CECI N'EST PAS UNE PIPE

*Le statut borderline de la prothèse est significatif de l'impossibilité de tracer des limites nettes entre le « naturel » et « l'artificiel », entre le « corps » et la « machine ». La prothèse montre que la relation corps/machine ne peut pas être simplement comprise comme un assemblage de parties discrètes articulées ensemble de manière à accomplir une tâche spécifique.*<sup>8</sup>

Séquence connue dans *Le Dernier Spectacle* de Jérôme Bel (1998) : chaque danseur à son tour entre en scène, annonce « je suis Susanne Linke », et danse un fragment de *Wandlung*, de Linke, sur une musique de Schubert. La question posée par Chouinard est la même que celle de Bel, mais selon une méthode inverse : elle force l'identification (les danseuses sont des clones) tout en rendant impossible la (con)fusion : en exposant l'interchangeabilité des danseuses, elle trouble et démultiplie les *origines-de-la-danse*. À propos de la pièce de Bel, André Lepecki pointe la dissolution « des rapports de propriété entre corps, sujet, image corporelle et nom » et interroge « un discours qui invente le fantasme d'un sujet-monade contenu à l'intérieur d'un corps toujours perçu comme une image »<sup>9</sup>. Est-il possible de voir/penser la danse en dehors de la croyance qui nous fait confondre « le/la chorégraphe » (ou « l'interprète »), sa subjectivité, et son corps ? Peut-on voir « un corps »

comme un objet, autonome et indépendant du geste, de l'intention, de la subjectivité... Quelle danse émergerait alors ? Peut-on décoller la danse de la danseuse, l'œuvre du chorégraphe, le geste du corps ?

Il est peut-être temps d'essayer de penser le corps et l'interprète comme des objets qui peuvent « être donnés en cadeau, jetés à la poubelle ou servir de presse-papiers ». Objets eux aussi dégagés de tout rapport de hiérarchie : objets non plus d'un sujet, mais indépendants de tout sujet. En pulvérisant les catégories de chorégraphe, d'interprète, d'œuvre et de corps, on pourra peut-être du même coup faire sauter les rapports d'emprise qui verrouillent leurs relations. Si les catégories sont mortes, peut-être corps, objets, danses, sujets pourront-ils se remettre à danser.

Le corps de Chouinard est à la fois absent et obscènement omniprésent : il n'y a pas de *vrai-corps-Chouinard*. Le corps du *Faune* est à la fois de chair, et d'artefacts : il n'y a pas de *vraie-chair*. Peut-il y avoir encore un corps d'interprète s'il n'y a pas de corps de chorégraphe<sup>10</sup> ? Le *Faune* de Chouinard pourrait bien être une prothèse d'un autre espace, non linéaire (malgré l'espace chorégraphique en couloir de la pièce) où « la danseuse » n'est en rien l'instrument, l'expression, le sujet d'une chorégraphie, mais la prothèse-objet d'une danse.

#### TRANSGENRES

Comme son *Faune* frémissant qui ne parvient à fixer son élan dans aucune direction, Chouinard éveille et agace mon esprit. Ma pensée organise une lecture en fonction – valeurs discutables, mais assumées – des *critères-d'évaluation* dont une partie au moins sont explicites. Exemples : la suggestion ou l'évocation sont des valeurs positives, au contraire de la pléthore ou du trop-plein qui ont un effet autoritaire sur la perception du spectateur. L'excès de puissance corporelle est l'objet de tous mes soupçons : il signe le privilège du quantitatif sur le sensible, et s'accompagne presque toujours de valeurs associées au machisme (qui abondent sur les scènes françaises). Le corps sensible, visible et peu apprêté attire ma sympathie plus que les harnachements et costumes

imposants, car il fait place à l'expérience de la danse plus qu'à la production d'images. Enfin, la place de l'interprète comme sujet autonome est un aspect essentiel de mon plaisir comme de mon jugement esthétique. Mais un désir s'éveille qui bute sur ces catégories. Quelque chose en moi aime dans Chouinard ce que mon esprit rejette, et par là même décale ma pensée et la rend inopérante. J'aime ces (trop rares) états de conflits de la sensibilité où le désir vient troubler l'autorité (sur moi-même et sur les autres) de mon discours critique. Mais est-il permis de parler du désir de la critique?

Trois heures de corps musculeux en grand appareil, coiffures, maquillages identiques. Je me perds dans les interprètes, revenant constamment au programme qui ne m'apprend rien si ce n'est que je vois actuellement «ou... ou...», que je suis incapable de distinguer de «..., ou ...». Postiches, prothèses, excroissances, monstruosités s'accumulent, corps déformés, reformés, augmentés dans une outrance que nous épargnent, habituellement, les scènes françaises dites d'avant-garde. Chouinard opère sur le mode de l'invasion, de la pléthore et du trop-plein; elle défigure les corps par l'adjonction de prothèses en tout genre (mais toujours d'aspect obscènement phallique). Images et associations, désirs et rejets s'amoncellent en une «compression» de danses totalement dépourvues d'espaces vides. Chouinard restera d'abord, pour moi, un *cyborg* de supermarché, définitivement associée à un feuilleton télévisé: les corps mutants de *Stargate*, ses rites initiatiques médiévaux, ses antres préhistoriques abritant les technologies de pointe les plus maléfiques, ses fantasmes de surpuissance. Que penser de cette association d'une pièce chorégraphique contemporaine avec ce standard de la culture populaire américaine de mauvais goût?

Une longue tradition de la danse moderne nourrit le fantasme de la reconquête d'un *corps-naturel*, dont les formes multiples empruntent inévitablement les motifs du retour vers un *corps-originel* (de l'enfant, d'avant la civilisation, de l'animal, etc.), de la redescende vers quelques *profondeurs*, ou encore de la *mise-à-nu* (au propre comme au figuré) d'une *vérité-du-*

*corps* perçue comme au-delà, ou en dessous, des surfaces cultivées (gestes conventionnels, vêtements, etc.). *Il-était-une-fois-la-vérité-du-corps*. Mais cette vérité s'accommode mal des appendices ostensiblement artificiels dont ce corps-ci abonde. La palpitation des naseaux du *Faune*, l'agitation de ses intérieurs, l'excitation de sa surface cutanée sont autant de signaux d'une danse qui échappe au discours (*une-danse-d'avant-le-langage*), et nous plonge dans les espaces bienheureux *d'avant-les-coupures-de-la-langue, où-le-sens-n'a-pas-encore-vécu-les-mutilations-du-sign*e. *La-danse-des-origines* opère par définition de façon suggestive, elle procède par ondes et non par explications. Que faire des cornes qui ridiculisent, en l'extériorisant, le travail intérieur de l'animalité? Que faire des simulacres d'un corps postiche imité de Nijinski, qui se moquent de l'essence du corps et du geste? La recomposition d'une morphologie ostensiblement (et exagérément) imitative ne renvoie-t-elle pas à la primauté du visible sur le sensible, au pouvoir d'un corps idéal (même si ce corps-ci s'oppose aux canons du corps dansant classique)?

Chouinard affiche une organicité bruyante, mais assistée par orthopédie. Le souffle continu et sonorisé informe le public de l'effet sensuel en *feed-back* que produit la danse «de l'émoi»<sup>11</sup> sur la danseuse, mais ce raffinement sensitif porte tous les signes grand public d'une esthétique sado-masochiste (métal, chaînes, cuirs, objets prosthétiques et *godes* en tous genres). Elle conte un état subtil où désir et jouissance dialoguent dans une prise délicate avec l'espace, mais exhibe un corps surpuissant, plus conforme aux canons du *body-building* qu'à ceux de la danse contemporaine (surtout française, qui privilégie les modes du sensible, de la défaillance, voire de l'effondrement). Le corps de Chouinard active des idéologies contradictoires de la danse; il exhibe en même temps tous les signes du *sentir-authentique*, et des prothèses qui ne tentent même pas (comme toute prothèse devrait s'y efforcer) de se faire discrètes, d'imiter au mieux la nature et ses fonctions. La prothèse le déforme et le morcelle à la fois en «essences» différentes (un bout de Nijinski, un bout

de *Faune*, un bout de femme, un bout d'homme...), et en « genres » (poncifs) hétérogènes: danse organique, science-fiction, récit mythique, performance d'avant-garde, *sitcoms*... bon goût et mauvais goût. Il est multiplement monstrueux et multiplement transgenre. Sa monstrosité n'est pas seulement celle d'un corps homme-femme, humain-animal, organique-artificiel; elle heurte aussi l'homogénéité de catégories de genre aussi *inébranlables* que les *évidences* de la « différencedessexes »<sup>12</sup> : les genres esthétiques.

#### OBSCÉNITÉS

Le *Faune* détache d'un geste sec une corne, la brandit comme un poignard (un pénis) vers le ciel, puis se l'attache (velcro? pression? crochet? aimant?) au pubis. En guise des nymphes que le *Faune* de Nijinski voit en rêve et dont le souvenir excite le désir, des traits verticaux de lumières s'allument devant le Faune-Chouinard, qui les éteint par le geste même qui veut les pénétrer – une avancée crispée du bassin armé de son gode-corne. L'intensité de l'expérience dansée défaille devant le ridicule du signe. Je reconnais ou j'invente, au moment de ces coïts impossibles d'une corne avec un rayon de lumière, le son pathétique d'un moteur de camion échouant à démarrer. La bande-son ancre pour moi le sentiment d'un double ou triple discours, une ironie difficile à identifier tant le geste lui-même semble se prendre au sérieux; elle met à distance le drame de l'absence ou de l'évanouissement de l'objet du désir, de la tension extrême du corps porte-gode en mal de décharge<sup>13</sup>. Le *Faune* décroche sa corne pour se la raccrocher ailleurs: le *corps-organique* s'affiche comme corps détachable, aux organes remplaçables et démontables, aux fonctions interchangeables (le déplacement de la corne ne modifie pas radicalement la nature du geste du *Faune*). *La-vérité-du-geste*, *l'intégrité-du-corps*, *le-caractère-originaire-de-l'œuvre-de-référence* (le *Faune* de Nijinski): un kit de danse. Plus que la corne-gode, ce qui se démembré là c'est l'origine de la danse (le fait même qu'il y ait une origine), l'homogénéité de « la danse moderne » et des catégories qui me permettent de la penser. Il faudrait donc retirer au Faune-

Chouinard ses excroissances amovibles pour restaurer *la-vérité-de-la-danse-et-du-corps*<sup>14</sup>.

Tous les codes (les *godes*?) esthétiques qui dessinent le corps du *Faune* le travaillent en force. Cette danse ignore l'euphémisme: aucune métaphore, mais « la chose » elle-même, les choses surtout, qui se surimpriment et se contredisent. La crudité des images qu'il produit (non suggestives, non elliptiques, non ambiguës) impose une sévère fermeture du signe: le Faune-Chouinard enferme le regard, mais dans plusieurs espaces simultanés et séparés. Voir sa danse aura été, pour moi, cette schizophrénie du regard qui décompose en retour l'homogénéité de ma propre perception. Elle pulvérise les catégories esthétiques qui organisent mon regard et dérègle les adhérences entre le corps (le sien, le mien) anatomique et le corps désirant, elle refait d'autres anatomies du corps, de la danse et du spectacle.

#### ÉTATS DE CORPS, ÉTATS DE gode

*Le cyborg n'est pas un ordinateur mais un être vivant branché à des réseaux visuels et hypertextuels qui passent par l'ordinateur de telle manière que l'être vivant connecté devient sa prothèse pensante.*<sup>15</sup>

Le corps de Nijinski déborde du corps de Chouinard-Prieur, épaissit une cuisse, exagère un mollet. Les muscles de la danseuse se bandent-ils pour résister à leur propre désintégration sous la poussée du maître, ou pour se mettre au niveau de sa légendaire intensité? Le Faune-machine expose crûment son caractère composite par des couches hétérogènes qui se découvrent mutuellement sans que jamais ne soit révélé un *corps-du-dessous* plus authentique que les autres. Cela commence avec les postiches qui reforment les contours fragmentaires d'un Nijinski photographique. Le *Faune* est tordu, gauchi par la dissymétrie qui fait de lui le composé de deux corps étrangers l'un à l'autre: Nijinski et Chouinard (et aussi Chouinard et Prieur...). Ces surimpressions de contours hétérogènes semblent aussi dessiner une partition entre *vrai-corps* (corps naturel) et *faux-corps* (prothèse), et la grossièreté de l'artifice semble assurer

d'emblée une certitude: la *danseuse-Prieur* danse avec son *vrai-corps*, même s'il est par endroits recouvert de prothèses. Son entrée, au début, laisse apercevoir cette jambe manifestement étrangère ou rapportée, qui s'ajuste mal aux contours réguliers et à nouveau symétriques du buste. Pourtant, le travail du geste vient troubler et contredire cette certitude première. Selon les appuis, les *contrappostos* instables, les tentatives toujours mises en échec du bassin pour se verticaliser au-dessus des jambes, les rapports d'appartenance ou de continuité entre le buste et « la vraie jambe » tendent à s'inverser. La fausse jambe (la jambe faussée dans ses contours) pourrait bien être la véritable jambe du corps-Faune. La vraie jambe pourrait bien en être un appendice rapporté. Ce n'est pas la vérité du contour du corps qui fait la justesse du mouvement; c'est la justesse du mouvement qui fait la vérité du corps. Le corps, y compris ses appendices démontables.

Les photos du baron de Meyer, posées et prises en studio, font partie de l'héritage mythique d'un Nijinski dont aucune trace mouvante (filmée, par exemple) ne subsiste. Nous savons qu'elles sont, dans leurs plus fins détails, des images « telles que les a voulues » Nijinski. La technique photographique travaille la matière et la texture de l'image, substituant peut-être le grain de l'image au grain du geste de Nijinski, ici arrêté pour les besoins de la prise de vue<sup>16</sup>. La composition des images prolonge les lignes de force qui composent et recomposent le corps du danseur. Le *Faune* de Chouinard entre dans les contours de ces photos, « il montre les différentes façons d'entrer dans la posture »<sup>17</sup>, s'y ajuste, en sort, y retourne; il réinvente l'histoire de chaque posture, il agite de son propre mouvement les images arrêtées de Nijinski. Il dédouble sa propre *identité*: la mimétique des contours morphologiques et posturaux dessine le fantôme d'un Nijinski d'affiche, figure tutélaire de toute la danse moderne; l'impossibilité de tenir les figures dont le *Faune-Chouinard* ne cesse de se retirer surimpose un autre corps, remuant, instable, agacé par les tensions égales d'un désir ou d'une souffrance qui ne se décident jamais en faveur d'une orientation.

Dans le ventre, la gorge et la bouche, se rencontrent des forces contradictoires dont aucune ne prend le dessus sur l'autre, laissant le corps dans son trop-plein de tensions qu'aucune fonctionnalité ne vient délier. Cette tension improductive n'est pas là seulement pour démonter les fondations du *corps-organique*, créant une gêne que chaque spectateur semble interpréter différemment (du sentiment d'impuissance à celui de la surpuissance, de la résolution orgasmique à l'impossibilité de la décharge, de l'ironie à la trahison de l'œuvre d'origine) en fonction sans doute de ses propres repères en matière d'orga(ni)sme. Elle met aussi en tension une vieille histoire de danse: le rapport à la forme et au signe à produire.

*J'avais abandonné les cours de classique et je continuais à m'entraîner quotidiennement à la barre. Et c'est en faisant les exercices les plus académiques que tout à coup, des gestes totalement incongrus ont commencé à m'échapper. J'ai bien tenté d'abord de revenir à la normale, mais ça a été plus fort que moi.*<sup>18</sup>

La figure imposée, prothèse du corps dansant: voilà peut-être la *véritable-origine-de-la-danse*. La figure à remplir sans laquelle la métamorphose du corps en *vrai-danseur*<sup>19</sup> ne saurait advenir. L'objet-corps dont il faut « évacuer les excroissances, les bourgeonnements, les poussées, les courbures, les irrégularités aléatoires et fluctuantes » afin de l'insinuer dans *la-figure-de-danse*. Et l'objet-corps qui indéfiniment fait le danseur par débordements, excroissances, gauchissements. Il n'y aurait pas de *Faune-Chouinard* sans les contours du monument imaginaire Nijinski. Il n'y aurait pas non plus de *Faune-Chouinard* sans ces excroissances, ces résistances, ces déviations qui lui rendent la figure de Nijinski intenable.

Pourtant le discours de Chouinard semble décrire un cheminement du geste quelque peu différent de ce que je crois voir dans son *Faune*. « C'est pour ça qu'on danse: pour l'occasion de cette intensité... C'est comme un autre corps qui croît depuis l'intérieur du vôtre », dit-elle encore. Le paradoxe du mouvement que décrit Chouinard, cette poussée de l'intérieur qui métamorphose le corps en une autre *vérité*, fait écho à de nombreuses idéologies du corps dansant

(notamment moderne) que j'appellerai *corps-des-profondeurs*. Révélation d'une intériorité, ou encore épiluchage, élagage de couches superficielles<sup>20</sup> qui viendraient masquer ou empêcher le geste profond, ces idéologies construisent un corps où l'extériorité se doit d'être l'exact reflet des intérieurs, sous peine de passer pour un mensonge. Mais, contrairement à ce que Chouinard semble revendiquer, sa danse ne révèle rien d'intérieur qui viendrait recouvrir ou dissoudre les effets de surface ; son *Faune* appartient à l'ordre du monstre – corps composé d'éléments d'ordres hétérogènes, voire contradictoires<sup>21</sup>, ou encore à l'ordre de la sorcière, dont les humeurs inquiétantes ont souvent servi de motif à la danse moderne réinventant des corps « autres »<sup>22</sup>.

*Je porte un costume et non un vêtement. C'est pour rendre accessible aux spectateurs les transformations qui se sont opérées à l'intérieur de mon corps au cours de la création de la pièce. Le costume est une sorte d'amplificateur qui sert à projeter cette transformation.*<sup>23</sup>

La prothèse porte des enjeux de transformations ; pourtant, la voir comme une émanation corporelle, c'est réduire ces enjeux à une fonctionnalité naturaliste. Chouinard met en vibration bien autre chose : toute la gamme, d'abord, qui va de l'organe à l'inerte et à l'artificiel, et surtout ce qui est « entre » l'organe et l'artifice ; toutes les modulations de ce qui est à la fois l'un et l'autre : décoration, appendice, greffe, mutations, transgenres. Elle met en mouvement ces objets dont Preciado a si efficacement décrit le rôle : torpiller la catégorie du corps, et délier organes, sexes et modes de jouissance des normes de l'anatomie fantasmatiquement *naturelle*. Mais tandis que Preciado use de l'objet pour faire exploser le corps compris comme contours, sexuation et fonctionnalité, Chouinard fait exploser la prothèse comprise comme objet. En recomposant son corps en prothèses multiples – *les-objets, la-figure-de-danse, le-faune-de-Nijinski, le-corps-de-Chouinard, le-corps-de-l'interprète...* –, elle délie la prothèse de son statut d'objet et lui ouvre le champ du sensible : elle module les états de chair de l'artifice. La prothèse n'a pas d'existence en soi, mais seulement

dans son rapport à un geste. Comme le corps dansant est construit et réinventé par le geste, la prothèse est construite, réinventée et défaite par le geste dansé. Il n'y a pas de corps sans prothèse. Il n'y a pas de prothèse sans geste.

#### FLOTTEMENTS DE FAUNES

Novembre 99 : longue litanie des solos de Chouinard et leur avalanche d'images, de son, d'objets, de corps. L'ensemble retient mon attention parce que je ne sais pas quoi en penser. Quelques jours (ou semaines ?) plus tard, au cours d'une discussion avec des étudiants, je leur parle de la bande-son du *Faune*, pierre de touche de ma « lecture » (ou non-lecture) de la pièce. Personne n'en a gardé un souvenir marquant. Ai-je inventé ce son imaginaire ? Je ne connais rien de Chouinard, si ce n'est quelques textes épars, glanés depuis ce premier contact avec son travail. Mes tentatives pour prendre contact avec la compagnie échouent. Est-il possible de penser/écrire sur le travail d'une artiste contemporaine sans avoir eu de *contact* avec elle ? Je mesure à quel point ma pensée sur les œuvres est assujettie à un lien (toujours fantasmagique) avec le corps du chorégraphe. Finalement, j'obtiens une vidéo du *Faune*. Surprise : je reconnais les formes, mais je ne reconnais pas la pièce. Quel travail aura-t-elle fait dans ma mémoire depuis cette première rencontre fugitive ? Surprise double : la bande-son de mon souvenir – souffles, mugissements, bruits mécaniques ironiques – est en fait la classique musique de Debussy. J'avais peut-être vraiment rêvé ce son démoniaque ? Nouvelles excavations documentaires. Depuis le début, j'appelle tout cela « le Faune » ; mais deux titres semblent diffusés dans les documents de la compagnie : *L'Après-midi d'un Faune*, et *Prélude à L'Après-midi d'un Faune*. Explication : la première version, en 1987, dansée par Marie Chouinard, était accompagnée par la fameuse bande-son que j'ai retenue.

*En 1994, Marie Chouinard « transmet » pour la première fois un de ses solos en reprenant, pour les danseuses de sa compagnie, sa chorégraphie L'Après-midi d'un Faune [...] Ce faisant, Marie Chouinard crée Prélude à L'Après-midi d'un Faune, une œuvre chorégraphiée cette fois à partir de l'œuvre de Claude Debussy.*<sup>24</sup>



La version que j'ai vue était pourtant dansée par l'une «des danseuses de la compagnie», accompagnée de la bande-son et de son titre dépourvu de prélude. Explication (bis): pour le programme de tous ses solos, Chouinard aurait choisi de reprendre les versions «originales». Enfin, je croise les textes d'Ann Cooper Albright où la pièce apparaît sous le titre *La Faune*, dont je ne trouve aucune trace dans les documents de la compagnie que j'ai pu collecter. Albright a vu le solo au moment de sa création, en 1987. Je soupçonne que ce premier titre aura été remplacé peu après la première.

Je n'ai jamais revu la pièce sur scène. Le travail sur la version vidéo qui m'est parvenue ne parvient pas à effacer l'impression produite par la première bande-son. Je ne saurais jamais si la chorégraphie a été modifiée ou pas lors du changement de musique. Carole Prieur, interprète du *Faune* de la vidéo, demeure mon interprète du *Faune* (je ne sais pas laquelle, de Prieur ou Marie-Josée Paradis, dansait la représentation que j'ai vue). Je travaille à partir d'un fantôme recomposé d'une pièce qui, manifestement, ne se reconnaît que des duplicatas, tous semblables, et tous dissemblables. Et comme le corps de ce *Faune* qui n'a cessé d'inquiéter ma pensée, le corps de mon fantôme chorégraphique résiste à toute saisie. Tandis que les «fondements» de mon analyse s'évanouissent, vacillent ou se confondent, ma lecture se disperse; les images superposées diffractent à ses prémisses chaque système de lecture. Comme le corps du Faune-Chouinard, habité par nombre de corps-poncifs hétérogènes, ce texte flotte, entre le discours-de-moi et divers discours-des-autres contradictoires. Comme le Faune-Chouinard, j'adhère à certains de ces discours, à d'autres pas, sans pour autant pouvoir (vouloir?) les faire taire. Je laisse leurs flux sans origine faire muter le cours du texte et le corps des lettres.

À partir de quel degré de «réalité» ou de certitude quant à l'œuvre, un projet critique peut-il s'estimer légitime? Ou encore: quelle est la nature d'un projet critique qui ne s'efforce pas de recomposer une certitude de l'œuvre? *L'Après-Midi de la Faune*: une prothèse qui fait exploser la machine critique.

## NOTES

1. L'ensemble de ces réflexions doit beaucoup à nombre de discussions avec l'équipe du département Danse de Paris VIII: Hubert Godard et Isabelle Launay, ainsi qu'aux étudiants de maîtrise et DEA de ce même département, participants de «l'atelier critique», dont les réflexions et études sur ce solo ont largement nourri les miennes. Et un clin d'œil amical aux travaux de Beatriz Preciado, qui sont venus à point nommé aider à articuler quelque chose du rapport à l'objet qui me semble au cœur du *Faune* de Chouinard.
2. B. Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Baland, 2000, p. 71.
3. A. Suquet, *L'Émoi et la métamorphose: le corps selon Marie Chouinard*, texte inédit, New York, 1998.
4. M. Chouinard, citée par A. Suquet, *ibid.*
5. Parmi les mouvements de réhabilitation du statut de l'interprète, on pense notamment, en France, aux travaux du Quatuor Knust, précisément autour du *Faune* de Nijinski, qui mettent en évidence l'illusion d'une quelconque «vérité de l'œuvre» par la mise en regard de multiples «incorporations» de la partition chorégraphique par des interprètes tous plus différents les uns que les autres, et rendent visible l'historicité singulière de chaque construction interprétative.
6. Pour une réflexion approfondie sur la question de la formation du danseur et les «disciplines du corps» dans la danse, voir dans ce même numéro de *Protée* l'article d'Isabelle Launay, «Le don du Geste».
7. Voir à ce sujet les reproches d'H. Gauville dans «Du Chouinard Canada dry», *Libération*, vendredi 5 novembre 1999.
8. B. Preciado, *op. cit.*, p. 119.
9. A. Lepecki, «Undoing the fantasy of the dancing subject: "still acts"», dans Jérôme Bel's «The Last Performance», travail pour le séminaire «Choreographing History», Lyon, septembre 2000.
10. La critique politique des rapports chorégraphe-interprète comme rapports de pouvoir est en bien des points comparable à la longue série des critiques bipolaires féministes, de genre, culturelles, etc. Certains textes récents mettent à mal l'existence des catégories homme/femme, gay/hétéro, etc., comme entretenant cela même qu'elles prétendent dénoncer (voir notamment B. Preciado, *op. cit.*). Les discours sur «le statut de l'interprète», en consolidant la catégorie, n'en consolident-ils pas du même coup les emprises?
11. A. Suquet, *op. cit.*
12. Selon l'expression de S. Prokhoris, *Le Sexe prescrit*, Paris, Aubier, 2000.
13. Pour une analyse détaillée des rapports de genre et des jeux du désir masculin-féminin dans le solo, voir A. Cooper Albright, *Choreographing Difference*, Hanover, Wesleyan University Press, 1997.
14. C'est d'ailleurs ce que propose H. Gauville: «[...] les éléments ajoutés (décors, costumes, musiques, paroles...) sont gênants. Trop souvent d'un mauvais goût que rien ne justifie, ils finissent par brouiller la lisibilité de la danse» (*op. cit.*).
15. B. Preciado, *op. cit.*, p. 121.
16. Voir N. Yokel, *Un Regard sur le Faune: l'analyse de «L'Après-Midi d'un Faune»*, d'après les photographies d'Adolph de Meyer, mémoire de maîtrise, département Danse de Paris VIII, septembre 1997.
17. H. Godard, conversation autour de la vidéo de Chouinard.
18. R. Boisseau, «Marie Chouinard, chamane moderne de la danse québécoise», *Le Monde*, 5 novembre 1999.
19. I. Launay, *op. cit.*
20. D. Bagouet notamment avait recours à cette métaphore pour parler de sa formation de danseur, du passage vers la danse contemporaine, ainsi que pour certains moments-pivots dans son œuvre chorégraphique.
21. Dans une réflexion sur les différentes catégories de monstres de notre culture, I. Autran mentionne les malformations physiques présentées comme «infra-humaines»: hommes-lions, hommes-homards, etc., qui suscitent, dit-elle, une «incertitude intellectuelle». Une autre forme de monstrosité serait celle produite par l'imaginaire mythologique, qui fait des monstres (Titans, Titanides, Cyclopes, etc.) les figures de «la période pré-humaine où régnait le chaos». (I. Autran, «Monstrosités du corps», dans «Corps», *Prétentaine*, n° 12-13, mars 2000).
22. Voir à ce sujet I. Launay, «Portrait d'une danseuse en sorcière: Hexentanz de Mary Wigman», *Théâtre/Public*, n° 154-155, 2000. La figure de la sorcière est souvent (positivement ou négativement) évoquée à propos de danseuses-chorégraphes modernes – notamment Chouinard – dont les corps étranges (ou la puissance?) inquiètent la critique.
23. M. Chouinard, «Entretien», *Les Vendredis du Corps*, Cahiers de Théâtre Jeu / Festival international de Nouvelle Danse, Montréal, 1993.
24. Texte de communication de la compagnie.

## LE DON DU GESTE

# LE DON DU GESTE

ISABELLE LAUNAY

*Au cours de votre formation de danseur, quels ont été les événements physiques, affectifs, intellectuels qui ont jalonné votre parcours ? Qu'est-ce qui a été transmis, découvert, volé, rejeté, retrouvé, incorporé... ? Quels furent les moments de bonheur et de malheur dans votre formation ?*

À partir de ces quelques questions simples, qui semblent *a priori* loin de la question de « l'altérité » en danse, Hubert Godard et moi-même avons recueilli dix témoignages de danseurs (danseuses) ou chorégraphes de générations différentes, français et américains, de 22 à 70 ans (Julia Cima, Boris Charmatz, Dominique Dupuy, Sophie Lessard, Anne Karine Lescop, Mathilde Monnier, Wilfride Piollet, Cécile Proust, Mark Tompkins, Loïc Touzé), formés à diverses pratiques corporelles et travaillant aujourd'hui en France. De ces trente heures de témoignages, nous avons extrait les moments qui nous semblaient les plus féconds ou les plus aptes à soulever les questions qui nous préoccupaient : qu'est-ce qui conspire et se trame, qu'est-ce qui se produit et se conteste au cœur de la relation en danse, qu'est-ce qui se joue et se rêve dans la transmission entre la matière et la manière ? Ce montage sonore polyphonique intitulé « Le don du geste » a donné lieu à un enregistrement sur CD d'une durée d'une heure et fut donné à entendre dans le cadre de la manifestation « Potlatch, dérives », organisée à l'initiative de Mathilde Monnier et du Centre chorégraphique national de Montpellier lors du festival Montpellier Danse en juin 2000. C'est la transcription de ce montage, qui livre finalement une multiplicité d'éclairages sur la relation à « l'autre » par ceux qui l'ont corporellement traversée et dont c'est une part essentielle du métier, que nous donnons ici. Quand les échanges commencent à se durcir et se bureaucratiser, que l'on veut *a priori* maîtriser ce que l'on croit transmettre au nom d'une idée du savoir en danse, d'une idée de soi et de l'autre, que la relation pédagogique entend plus observer des normes que les inventer, il est peut-être bon de témoigner, de la façon la plus simple possible, des échanges et des gestes qui nous fabriquent. Ces paroles évoquent de fait la complexité d'un contexte qui permet, à chaque fois singulièrement, de créer ou/et d'empêcher les conditions d'une nouvelle possibilité de vie dans le vaste champ des pratiques en danse, de repérer à nouveau ce qu'elle

exclut et ce qu'elle permet, à quelles conditions et à quelles fins. S'il nous a semblé préférable d'opter ici pour l'anonymat des témoignages, c'est que chacun est invité à lire des énoncés dont l'absence de signature les dégage des effets d'étiquette et d'identification. Quatre moments organisent ce montage :

« *Histoires de corps* », où il est question de la difficulté de devenir « un-Vrai-Danseur », d'entrer dans une communauté artistique spécifique dotée de ses rituels corporels propres, de ses signes de reconnaissance, des traces ou des empreintes laissées par des processus de décomposition et de segmentation des lieux du corps. « *Histoires de relations* », où apparaît l'importance décisive des modes relationnels pour transmettre un contenu de savoir et un savoir-faire, pour accompagner ou non le désir de danser. C'est moins la chose transmise que les modalités de la transmission qui importent et qui produisent inéluctablement des effets qui sont

rarement pensés. Or un mode disciplinaire particulier semble dominer massivement la relation en danse au nom de l'utopie close et irréaliste du corps discipliné/disciplinaire. En ce sens, seuls ceux que l'on pourrait trop vite appeler les « heureux de l'économie libidinale » parviennent, sans trop d'encombres, à traverser l'épreuve de l'emprise ou celle de la renonciation. Mais toute relation d'emprise relève autant d'une volonté de pouvoir que d'un consentement à ce pouvoir, elle contient en elle la possibilité de se défaire si tant est que l'on s'autorise l'accès à un savoir par des stratégies non instituées mais ô combien efficaces. « *Histoires de savoirs* », où il est question de l'organisation fixe ou fluctuante d'un contenu cognitif, des formes du savoir, et des ruses du pédagogue. « *Histoires d'Éros* », où affleurent les potentialités et les expressions multiples du plaisir de danser, dès lors que, livré à sa propre logique, il n'est pas soumis à une syntaxe ou coordination autorisée.

## I. TÉMOIGNAGES

Conception : Hubert Godard et Isabelle Launay avec l'aide  
d'Élodie Aussedat, Gaëlle Bourges, Dominique Praud, Isabelle Ginot.  
Mise au point de la transcription : Gaëlle Bourges.



### 1. *Histoires de corps*

– J'ai eu, pendant très longtemps, un complexe d'être un comédien parmi des danseurs. Je n'avais pas de technique en danse contemporaine, je ne savais pas très bien où me situer et très vite les gens en danse me faisaient savoir que je n'étais pas danseur.

– J'avais dû me mettre pieds nus, et j'avais encore mon collant de danseur classique dont, par chance, j'avais découpé les pieds, un tee-shirt et une gaine de garçon. Je me suis ainsi retrouvé à marcher à quatre pattes sur le bruit d'un tam-tam. J'étais entouré de corps auxquels je n'étais pas habitué, des « baba-cools » sur le retour (c'était en 1985), il y avait des gens de toutes les tailles et de toutes les formes : des gros, des petits, des minces... Cela me choquait, j'étais bouleversé d'être là. Je voyais le chemin que j'avais à parcourir pour faire de la danse contemporaine ! C'était terrible. Je mesurais que je n'étais pas capable, il fallait que je marche par terre, que je rampe, il fallait que j'apprenne à lâcher mon poids... Cela me paraissait tellement dur et je me disais : « à la rentrée, il y a l'audition avec Carolyn Carlson, alors allons-y ! ».

– J'avais treize ou quatorze ans. À la rentrée, l'audition fut terrible, je me suis retrouvée entourée de Russes, qui parlaient russe entre elles. Nous étions une quinzaine. Ils sont venus nous soulever la jambe pour voir jusqu'où elle pouvait monter, c'est tout juste s'ils ne regardaient pas nos dents. J'ai vraiment eu la sensation d'être dans une foire aux bestiaux : on regarde les proportions pour voir si elles sont justes, la souplesse qu'il faut... et mon fou rire nerveux devant tout cela. La directrice de l'école avait souhaité voir ma mère pour lui dire que mes hanches étaient décalées, qu'elles n'étaient pas tout à fait à la même hauteur, que ce serait donc difficile pour moi, et que je pouvais certes rester à l'école, mais qu'elle retirait la bourse qui m'était accordée.

---

– Nous avions des carnets de note à l'Opéra sur lesquels mon professeur de l'époque inscrivait sans cesse « problèmes de bras, problèmes de bras », il disait à ma mère que je « n'avais pas de bras ». Quand je vois aujourd'hui ce que sont mes bras... J'ai pris conscience de mes bras comme reliés à la globalité de mon corps beaucoup plus tard, l'habileté, la sensation des bras, de ses articulations, de ses circulations, des vitesses, du contrôle, sont venues dans un moment extrêmement formateur et formidable avec mon amie Olivia.

– Il me pose la question : « qu'est ce qui ne va pas ? ». Je lui répondais qu'on avait des journées au CNDC beaucoup trop lourdes : nous répétions trois pièces différentes l'après-midi, après avoir pris deux cours le matin, et cela plus de deux semaines durant... On arrivait au cours fatigués, je n'avais plus envie et j'y étais en quelque sorte forcée. Il me disait : « il faut apprendre à travailler avec sa fatigue ! ». C'est une remarque qui m'est restée en tête...

– Je n'ai jamais eu dans l'école de Balanchine plus de trois heures de cours par jour, et ceux qui étaient dans les classes supérieures ou dans la compagnie n'en faisaient pas plus. Peut-être deux fois par semaine, avaient-ils quatre heures et demie de cours, c'est tout. Je n'ai donc pas le souvenir d'un état d'épuisement comme je vois parfois autour de moi à cet âge-là. Il n'y avait pas de gens blessés, d'entorses, de claquages, de problème de genoux, comme on en rencontre beaucoup dans les enseignements intensifs actuellement.

– Pour acquérir plus de souplesse, nous utilisions la méthode « je t'appuie sur les genoux pour que ça descende ». Mais la souffrance est plus encore dans la tête. Quand, dans un cours de danse, un professeur t'expose une méthode très simple dont les exercices sont répétés sans fin jusqu'à ce que cela rentre, et dont la base est la suivante : « le corps tourne autour d'un axe, cet axe est la colonne vertébrale. Plus l'axe est droit, plus le corps tourne vite. Il faut donc que la colonne vertébrale soit droite. Alors on se met contre le mur et l'on regarde ce qui n'est pas droit, à savoir, la nuque, le bas de la colonne. On serre les omoplates pour rentrer la partie dorsale, on rentre le menton pour corriger les courbures. Ensuite les bras "à la seconde" forment un deuxième axe qui s'attache au premier. On met ou on imagine un premier balai le long de la tête pour l'axe vertical, et un deuxième pour la position des bras et l'on accroche ses coudes sous le manche à balai. C'est comme ça que ça marche ». Mais en même temps, il se trouvait que je lisais « La Méthode Feldenkrais par vous-même », j'adorais ce livre et je rentrais le soir et essayais les exercices. Il y en avait un que je n'ai jamais réussi à faire : se lever de sa chaise les pieds sur une balance, et au moment de se lever, le poids ainsi pris ne doit pas dépasser de plus de dix kilos le poids initial. Cela m'était impossible, même après avoir essayé cent cinquante fois !

– Cet ami avait fait beaucoup de gymnastique, mais il avait surtout été élevé en Afrique et en Polynésie, il avait nagé dans les lagons, vécu au soleil, bref, avait vécu une vie qui n'était pas du tout la mienne et n'avait pas du tout un cursus en danse classique. Il y a donc des choses qu'il ne peut absolument pas faire et que j'avais intégrées. En revanche, il a une manière de bouger la colonne vertébrale ou d'être au sol par exemple (je me souviens de ses improvisations sur la matière aqueuse) que je ne pourrais jamais avoir parce que formé en danse classique. Mais ce n'est pas négatif d'être « déformé » à la danse classique, lui s'est bien « déformé » au contact de l'eau et des lagons... Je ne cherche pas à vouloir tout faire à tout prix. Il y a des choses qu'il fait que je ne pourrai jamais faire, et inversement. Du coup, j'ai l'impression qu'il n'y a pas un chemin à privilégier nécessairement.

– Dans cette cave espagnole, il y avait des femmes de quarante ans qui n'avaient pas forcément l'air de danseuses, loin s'en faut... Elles pouvaient être grosses, moches, petites... Mais tout d'un coup, sur scène, j'avais en face de moi de superbes danseuses, littéralement transformées. Je ne les reconnaissais quasiment pas. Ce corps-là est un corps de femme qui danse avec tout ce qui peut être renié par ailleurs, notamment en Occident, c'est-à-dire la chair, la graisse...

## 2. Histoires de relations

– C'est une question de « frôlements », de se toucher à peine. Ce n'est pas forcément dans des confrontations très directes que la transmission s'effectue, elle est de l'ordre du frôlement. Ce n'est jamais à l'endroit où l'on croit que cela se passe, et cela se fait toujours de manière très indirecte. J'ai toujours eu l'impression que cela se passait dans des moments qui m'échappaient et bien souvent, avec des gens que je connaissais peu. Je me suis rendu compte que les gens qui m'ont le plus influencée, à part ceux que j'ai connus et avec qui j'ai eu des démarches longues, sont souvent des gens que j'ai peu abordés, ou dont j'ai suivi de loin le parcours, c'est une circulation qui a lieu au-delà de ce que l'on voit. Au près d'elle, par exemple, j'ai appris, je me suis formée, bien sûr. Mais j'ai appris beaucoup plus quand je n'étais plus son élève, dix ans après, quand nous nous sommes de nouveau rencontrées. À ce moment-là, j'ai rencontré la femme, et quelque chose qui

---

---

dépassait ce qu'elle avait voulu m'enseigner. Alors ce volontarisme des méthodes pédagogiques... On dit qu'elle était une pédagogue exceptionnelle, ses cours étaient effectivement exceptionnels, extraordinaires à voir aussi, mais je ne suis pas sûre qu'elle fût une pédagogue exceptionnelle. Elle enseignait pour elle, même s'il y avait des moments où elle était vraiment dans le don, dans le regard d'autrui. Je pense qu'il faut pouvoir s'abstraire, se mettre en retrait. De fait, je ne me suis jamais considérée comme une «pédagogue», et je pense que de plus en plus je hais «la pédagogie». Ce n'est pas une question de «méthode», c'est dans la relation que l'enseignement demeure. Il y a une personne qui se met «en disponibilité de pédagogie» et qui te permet de... Si le contenu est important, c'est la façon dont il est transmis qui est fondamentale.

– C'est la manière dont j'ai pu être pris en considération, cette espèce de tendresse, en un sens, dans laquelle on est, mais aussi une confiance en ce qui peut arriver et en ce que vous pouvez qui importent. Le maître vous met en confiance mais, en plus, il discerne et décèle quelque chose et vous le sentez, c'est très curieux. Par exemple en danse classique, je suis passé par des tas de gens, mais j'ai abandonné très vite le travail avec certains parce que je sentais que ça ne pourrait pas «coller». Avec d'autres, cela n'a pas «collé» à un moment donné et cela a mieux «collé» plus tard.

– Je parle de «maîtresses» parce qu'effectivement je pense qu'il y a toujours un moment d'amour. Il ne s'agit pas d'une identification, mais d'un moment d'émerveillement pour son professeur. En revanche, je «lâche» très vite, je suis quelqu'un d'infidèle, mais il y a ce moment d'émerveillement, quand on tombe amoureuse de ce corps, de cette façon de travailler le corps. J'ai été amoureuse de toutes, même si j'oublie très vite, je pioche, je vole, je grappille. On doit se détacher de l'idée que les danses «appartiennent» à quelqu'un, à son professeur. Dans un cours, on prend ce dont on a besoin et l'on en fait ce que l'on veut. Il y a beaucoup de distance à avoir, c'est comme dans un jeu : on rentre dans une histoire de mouvements différente de toutes celles que l'on a connues, et en même temps on n'est pas pris au piège.

La rencontre avec M<sup>me</sup> Dupont au conservatoire d'Angers fut très importante. Elle était pied-noir, elle avait toute cette culture liée à la Méditerranée, à d'autres formes de corps. Elle n'avait pas le physique d'une danseuse classique, il lui avait sans doute été assez difficile de dompter ce corps de femme. Il m'a été possible, grâce à elle, d'envisager d'autres types de danses. Elle laissait vivre ce qui, chez moi, ne rentrait pas dans les cadres, c'était un plus quand cela aurait pu être un moins. Je me souviens très bien d'une expression qu'elle avait en parlant de moi, «elle, c'est mon artiste». Rétrospectivement, je me dis que c'était merveilleux. Je faisais moins le régime que les autres, j'avais moins de qualités techniques, mais tout ce qui était différent était reconnu et nommé par elle. Elle le laissait vivre.

– Il y a des professeurs qui sont très tournés sur eux-mêmes, ils sont pris dans l'autosatisfaction, dans l'auto-adoration d'eux-mêmes. D'autres en revanche sont portés par l'acte de transmettre.

– J'ai travaillé avec Kantor et cela s'est très mal passé. Kantor, c'est un mythe. Quand j'ai travaillé avec lui, c'était déjà une sorte de monstre absolu, un maître vénéré. Les gens l'appelaient «maître», il avait une cour autour de lui. Quand il est arrivé, la première chose qu'il nous a demandée était : «comment me voyez-vous?», «qu'est-ce que vous pensez de moi?», «qu'est-ce que vous connaissez de mon travail?», ensuite nous avons parlé de la mort pendant des heures. Tout tournait autour de lui. Le stage devait durer trois semaines et je suis partie au bout de dix jours, je me disais que son travail était tellement fort que nous ne pouvions qu'être embrigadés par la rencontre, qu'il n'y avait pas de transmission possible à cet endroit-là. C'était trop fort, je me suis dit que si je restais, même trois semaines, j'allais faire du «Kantor» toute ma vie.

– En tout cas Nora travaillait notre imaginaire et, pour moi, c'était une vraie découverte. Elle était russe arménienne, très possessive, elle disait qu'il n'y avait que sa méthode qui était valable, que tout ce qu'on avait fait avant était nul, qu'on n'y arriverait que par elle... En ce sens, elle était difficile. Oui, nous riions, et ceux qui ne riaient pas en souffraient, elle pouvait être méchante, très possessive avec les jeunes. Mais j'avais trop vécu ailleurs pour être prise là-dedans et pour pouvoir lui tenir tête, j'avais la distance et l'ironie nécessaires pour en profiter, je me suis laissée être son chouchou, j'en ai profité, et elle aussi, il y a eu un échange. Pour moi qui arrivais de New York, c'était folklorique. Les cours se passaient dans les studios Wacker, disparus aujourd'hui, dans l'ancien atelier de peinture de Gauguin, avec des vitraux. Dans les salles, il y avait des petits balcons, des escaliers ; c'était très petit, biscomu, sombre mais très vivant par rapport à ce que j'avais connu à New York, où toutes les classes étaient homogènes jusque dans la morphologie et l'âge des danseurs. Là, tout le monde était mélangé : il y avait des gens de l'Opéra, de chez Béjart, des free-lance, des étoiles qui montaient des choses. Il y avait des gens de tous ordres, des gens très tordus et des gens formidables, des gens tordus et formidables, des personnes dans la norme classique et d'autres non... Bref, des modèles de toute part.

---



---

– Ce professeur m’a vraiment fait aimer le travail technique, elle parlait du plaisir, de l’artistique, de la sensibilité. Mais pour parvenir à l’idéal esthétique dont elle parlait, je suis devenue anorexique. Je n’en ai pas parlé, mais c’est quand même très important. J’ai été anorexique, même si je ne suis pas allée voir des médecins pour autant, ma mère était très inquiète et je ne me rendais pas bien compte de ce que cela voulait dire. Ce professeur me disait : « ce serait bien si tu perdais quelques kilos », elle le disait très doucement, ce n’était en rien une barbare. Il y avait cette attirance sans profondeur pour une image de corps idéal pour la danse. Et moi j’y suis allée à fond, c’était important pour moi la danse. Je voulais correspondre au mieux à cette image dont elle parlait, même involontairement, de façon sous-jacente. C’est paradoxal, elle m’a en quelque sorte détruite indirectement pendant un moment de ma vie, et elle m’a donné en même temps beaucoup de forces. Par la suite au Conservatoire, on continuait encore à parler de poids. C’était terrible ! Cela traumatisait des filles. Ils disaient : « si tu ne perds pas tant de kilos, tu perdras des points pour le diplôme ». J’ai réussi à m’en sortir à ce moment-là grâce au cours de théâtre, mon professeur me faisait remarquer combien j’étais maigre, qu’il fallait que je me nourrisse mieux mais ne se rendait pas compte de ce que cela voulait dire pour moi. Et puis surtout je prenais des cours de chant, avec un professeur que j’aimais vraiment beaucoup, elle me faisait toucher parfois son ventre, je mettais les mains sur les côtes pour prendre conscience de l’ouverture. Elle était bien rondelette et j’aimais cela, je trouvais ça beau. Je me disais que c’était stupide, que ça ne m’allait pas du tout cette maigreur. Mon anorexie s’est terminée petit à petit : je sentais que c’était important d’être « plein » dans son corps, d’avoir cette plénitude et cet épanouissement intérieur. Quand tu es maigre, que c’est en plus une contrainte que tu t’infliges, ton corps est fermé, c’est une espèce de bâton rigide.

– À l’adolescence, j’ai participé à la compétition et à ce jeu-là. C’était le début de la puberté, poil au menton, on se rase pour la première fois, on joue les caïds, le corps change. Nous étions très durs. Je me souviens qu’il y avait un garçon qui ne travaillait pas bien dans le groupe, qui n’était pas à sa place dans l’école, certainement comme beaucoup d’entre nous. Il y eut presque une sorte de bastonnade ; ce garçon, qui ralentissait la progression du groupe entier, a reçu une claque de chaque enfant dans le vestiaire. Travailler voulait dire transpirer, être attentif à ce qu’on nous demandait, montrer que l’on était désireux de progresser, ne pas poser de questions, être physiquement engagé, afficher un état d’engagement physique, comprendre vite et montrer aux autres qu’on comprenait vite, réussir par l’acharnement en refaisant sans cesse. Nous étions comme une meute qui s’autostimule pour que les choses avancent pour chacun.

Un de mes professeurs me connaissait particulièrement bien, il savait qu’il m’était impossible d’être performant à neuf heures du matin. Alors je dormais chez lui, il me réveillait à cinq heures du matin, pour me donner un cours de danse, et nous partions passer le concours. Cet homme m’a porté pendant dix ans.

– J’ai fait beaucoup de technique « Graham », je me disais qu’il fallait en faire, c’était l’époque. J’ai beaucoup souffert physiquement, pour les garçons, c’est atroce. Jusqu’au jour où j’ai rencontré cette danseuse classique formée au Royal Ballet à Londres, et qui avait une manière d’aborder le travail de Graham que je n’avais rencontrée nulle part. Elle vous faisait voyager à travers cela. Je me souviens, comme si j’y étais, d’un jour où elle nous enseignait une des très fameuses chutes grahamiennes, que j’avais faite un certain nombre de fois auparavant avec différents professeurs. Tout d’un coup, j’ai senti quelque chose dans mon corps que je n’avais jamais senti, et qui me rappelait tout ce que Graham racontait sur ce qui se passe chez les femmes, sur le sexe, le vagin. C’était drôle que ce soit une Anglaise du Royal Ballet qui m’ait transmis cela !

– J’ai eu envie de faire de la danse à la fois avec l’esprit de la combativité développée au ping-pong – le mouvement réflexe de prendre la balle au bond par exemple – et avec l’aspect militant à l’œuvre dans l’art contemporain, la nécessité d’un impact critique dans nos propres pratiques. Mon entraîneuse de ping-pong, M<sup>me</sup> Tétchick, donnait confiance en soi. J’ai appris avec elle une technique de jeu chinoise avec une raquette différente. C’était étrange d’ailleurs : elle me voit, nous échangeons quelques balles – je ne savais pas encore jouer, j’avais six ans – et elle me dit : « toi, il faut que tu sois un attaquant à la chinoise ». Personne en France ne jouait à la chinoise à l’époque ! J’ai envie de dire que j’ai rencontré des gens qui ont inventé une singularité pour moi, et qu’ils l’ont fait pour d’autres personnes. Il ne s’agit pas de dire : « j’étais singulier, et ils m’ont reconnu », ou « ils ont senti que je brillais dans la foule », mais plutôt qu’ils avaient des modes de travail qui faisaient ressortir les singularités.

– Ce sont des gens qui te confortent parce qu’ils cherchent la vie dans ce qu’ils sont en train de regarder. Ils cherchent la vie dans le contexte qu’il y a derrière, comme la feuille qui est en train de tomber derrière toi, tu ne le sauras même pas, mais tu es baigné dans toute cette attention aimante. C’est tout à fait l’inverse d’un regard admiratif, c’est un regard au contraire qui est dans la vie, qui cherche la vie dans

---

---

ce qu'il est en train de regarder, dans le corps qu'il est en train de regarder, dans la manière dont ce corps s'intègre dans un spectacle, dans un contexte particulier, c'était le cas de Merce par exemple. Jamais je ne me suis sentie coincée, alors que j'ai eu des répétiteurs avec qui c'était terrible. Ils cherchaient toujours des petits défauts, tu dansais toujours mal dans ces cas-là. Tu étais toujours ramené à un besoin de fausse rigueur. Les regards vraiment vivants sont ceux-là, ceux qui partagent la vie. Si tu partages l'amour de la danse avec un professeur, on peut parler d'affectif, oui. C'est de cet affectif-là dont il faut parler!

### 3. Histoires de savoirs

– Dans cette école de danse contemporaine censée former des artistes, on m'a appris à apprendre, mais on m'a surtout enlevé la possibilité de désobéir. On ne m'a pas appris à élaborer un discours pour défendre le fait que je n'avais pas envie d'apprendre certaines choses. Il a fallu aussi désapprendre ce que j'avais appris pour correspondre à une certaine image. Désapprendre, voulait dire dans le cas : « Tu fais du jazz quand tu danses ! » ou de la gymnastique et enlever tout cela. On ne m'a pas appris à construire une critique positive, ni à comprendre ce qu'on met en jeu dans certaines façons de danser.

– Rien n'était démonstratif, tout était suggéré, très dansé, très rythmé, et n'imprimait pas en toi une empreinte forte. Ce n'était pas une pratique qui « te collait un corps » qui n'était pas le tien. Les professeurs n'ont pas un « corps absolu », je ne sais comment expliquer cela, mais c'est très important. Cela concerne l'image du professeur. Nous n'étions pas poussés à désirer une identification avec le professeur, à lui ressembler. Je crois qu'il y a des corps qui imposent cela, alors que la pensée du corps chez Cecchetti, en tout cas telle que sa méthode était enseignée par Maggie Blake ou Margaret Craske, donne une grande liberté d'interprétation. C'est un corps très fin où la courbure du dos est respectée, où le bassin a encore sa place. Quand je vois le corps des danseuses, comme celui de Carla Fracci par exemple, c'est génial, c'est un corps encore assez léger et pourtant assez fort dans le sol. Finalement, dans ce travail, l'empreinte est légère, c'est cela qui est fort.

– Avec Chirpaz, théorie et pratique, discussion et cours étaient très mêlées. C'est difficile de conduire les deux simultanément, mais pour moi c'était indispensable. J'avais réellement envie d'entreprendre de longues études, je voulais donc trouver aussi mon compte dans ma pratique. La danse est a priori un domaine où le langage a peu de prise, où soi-disant la pensée empêcherait de bouger. J'ai au contraire l'impression que le corps ne cesse d'être travaillé par du langage, tous les gens qui ont été importants pour moi m'ont autant donné à penser qu'à faire. Pendant le cours, il travaillait beaucoup avec chaque personne, sans pour autant s'attarder trop sur un seul élève. Son enseignement était extrêmement vif. Quelque chose de très rapide circulait : foisonnement d'informations, alternance entre rire, sérieux, exposition d'un petit aspect théorique. Il pouvait nous faire part, au sein d'un enseignement de danse classique, d'éléments de certains processus de danse africaine par exemple, qu'il ne connaissait peut-être même pas, mais qui ouvraient l'espace du cours. Tout était important, c'était un champ d'exploration tous azimuts.

– C'est grâce à Odile Rouquet, à ses cours d'analyse du mouvement, que j'ai découvert comment était fait un corps. Cela a été une révélation de comprendre comment tout était rattaché, les os, les organes, les liquides, les muscles et la manière dont j'entre dans l'espace, comment on pouvait aussi nommer des manières propres à chacun. Elle prenait souvent l'un d'entre nous comme exemple et l'on analysait ensemble sa posture. Elle nous demandait ce que l'on voyait, nous aiguillait sur un détail important, comme la tenue du crâne par exemple. J'ai réalisé vraiment là que nous ne sommes pas tous faits les uns comme les autres et que c'est à partir de cela qu'il importe de travailler. Plus tard, la rencontre avec Odile Duboc a été décisive. Lorsque j'ai rencontré les gens qui faisaient partie de cette équipe, j'ai senti qu'il y avait une ouverture d'esprit et une démarche intellectuelle qui allaient de pair avec une relation humaine. Je n'en revenais pas, je me disais : « comment est-il possible d'aborder la danse d'une manière aussi fermée et consensuelle au conservatoire et de trouver ensuite autant de richesse au sein d'une compagnie ? ». Elle a exacerbé chez moi, et peut-être chez chacun d'entre nous, des possibilités de générer le mouvement.

– Nora Kiss avait une pédagogie logique qui donnait des moyens de progression rapide. Elle disait d'ailleurs qu'elle pouvait former des danseurs plus rapidement que tout le monde, en beaucoup moins d'années que les dix requises normalement. Elle avait des astuces, par exemple, elle nous faisait sauter avec des chaises pour que nos sauts soient plus légers après, trouver des appuis par des actions extérieures à la danse pour améliorer la danse. C'était la première fois que je rencontrais ce type de travail.

– Une petite batterie complexe pour les pieds sur un accompagnement vaudou prend une dimension fantastique. On travaillait avec Pierre Cheriza qui était percussionniste et prêtre vaudou. Je me suis rendu compte qu'une percussion aussi inventive, débridée, et ethniquement

---

---

profonde donnait à l'esprit une liberté absolument extraordinaire. Je m'étais toujours juré de travailler les exercices fondamentaux avec les percussions pour développer l'intégration de soi-même. Faire des fouettés sans musique ou sur une musique bastringue, cela n'est pas la même chose. Tu es soutenu par l'élan du groupe dans la musique bastringue, alors que dans les fouettés sans musique comme on faisait chez Guillaumin, par quatre, la décision et la motivation du mouvement sont ailleurs. Quand j'allais chez Egorova où l'on faisait les fouettés en musique, j'en enchaînais soixante-quatre sans problème, alors que tout était beaucoup plus difficile dans le silence, tu te jetais dedans de façon pathétique. Guillaumin était une demoiselle de soixante-dix ans qui fut la première à me faire comprendre que l'on pouvait avoir un regard vraiment analytique sur le corps. Elle donnait une distance analytique à la fois au mouvement et au regard. C'était une femme qui avait un regard fantastique. Elle a eu une importance incroyable : elle nous a appris à travailler seuls. Elle nous louait son studio quand elle était absente afin que nous puissions travailler seuls, pour nous obliger à travailler seuls. Elle nous a appris l'autonomie dans le placement et le regard sur le corps. Egorova représentait pour moi le grand lyrisme. Elle avait des pas magnifiquement musicaux qu'elle construisait avec intelligence. Elle ne proposait que cinq grands pas, très intelligents, très sensibles. Je me souviens qu'il y avait un grand adage sensible et lyrique, de grandes pirouettes toujours très difficiles, une grande et longue petite batterie très complexe pour la tête, et les grandes séries. Avec elle, on allait dans la danse, dans le plaisir de danser.

– J'ai vraiment aimé Michel Alibert. J'avais des a priori quant à la pratique et à l'imagerie du yoga, l'idée d'une résistance à la posture, de la maîtrise du souffle, quelque chose de contraignant. Mais la manière dont il nous proposait cette pratique a modifié radicalement ma pratique et je me suis rendu compte que j'avais besoin du yoga. J'avais un peu un corps de bûcheron à l'époque, très énergique, mais je ne parvenais pas à « passer par le bas ». Ce fut une révélation. Et ce qui était pratique avec le yoga, c'est que quand il partait, on pouvait continuer à expérimenter ce qu'il nous enseignait. Au premier abord, on pourrait dire qu'il est un archétype du yogi : il « respire », son visage respire. J'étais sensible à lui, peut-être plus qu'à d'autres professeurs. Il avait une façon très humble et sans force de travailler. L'aspect sacré du yoga est a priori loin de moi parce que je suis athée, mais sa manière de nous le présenter nous permettait de toucher ce qu'on pourrait appeler peut-être une dimension du « sacré », dans une légèreté et une ouverture de pensée.

– Peter Goss avait un rythme rapide, il disait : « on enchaîne, plus vite, ce n'est pas grave, on passe à autre chose ». Il ne s'obstinait pas à essayer que le mouvement soit parfaitement ressemblant au sien. Au contraire, chacun avait une liberté d'interprétation, ce qui lui importait était que nous soyons au mieux dans le mouvement proposé, et non de le faire le mieux possible en fonction de sa version « officielle ». Il avait une manière très décontractée de parler. Avec son accent américain, il nous disait toujours, « relâche-toi », « laisse-toi aller », « oublie ». Il avait un côté très ludique, et l'esprit de compétition qui régnait dans les classes du conservatoire l'énervait. Il était radicalement opposé à cela et traitait cela avec mépris, à tel point, qu'au début, nous ne le comprenions pas, nous étions même un peu vexés, ensuite nous rigolions. On oubliait alors ce poids désagréable du regard des uns sur les autres qui jauge, qui juge et on finit enfin par prendre plaisir à parcourir la salle en diagonale ou de long en large.

– J'ai beaucoup appris en regardant les autres. J'ai regardé Jean-Christophe Paré, Jean-François Duroure qui n'était pas un professeur, mais un danseur qui avait une intuition du mouvement tellement extraordinaire que tu apprenais en le regardant... J'ai beaucoup appris en regardant Bernardo Montet aussi, et les gens auxquels j'étais confrontée en spectacle, Joseph Nadj par exemple, ou d'autres danseurs de ma génération. Dans un cours, on apprend les codes, mais ce qu'il faut vraiment acquérir et qui te frôle, te touche, tu ne l'apprends qu'en voyant les autres bouger. Tu vacilles toujours entre deux pôles indissociables d'une extrême exigence : l'idée qu'il faut « engranger » un certain nombre de savoirs et l'ouverture à donner.

#### 4. Histoires d'Éros

– C'est par la danse que je devais trouver le bonheur. Je pense que c'est pour cette raison que j'ai tout mélangé, la recherche de l'homme ne pouvait se passer que dans la danse, dans le fait de danser ensemble. Je n'ai jamais pu imaginer autre chose. Partager le balancement. Petite, je dansais seule dans le salon de ma grand-mère devant des grandes personnes qui étaient assises de tous les côtés. Je détestais que l'on me demande de danser, mais une fois lancée, je savais que le regard et la complicité des spectateurs me rendraient libre. J'ai éprouvé beaucoup plus tard cette sensation de liberté dans un numéro de fil que je faisais à sept mètres du sol : j'étais là aussi au centre des regards ou encore sur scène, mais de façon moins extraordinaire que dans le salon de ma grand-mère.

---

---

– J’ai un énorme plaisir à être regardé en train de danser. Même dans les « boums » ou les fêtes, la danse pour moi était un travail. Je ne m’abandonnais pas dans la danse, je gardais du contrôle, j’essayais d’affiner la précision des gestes, je voulais être « bon ». Je me « nourrissais » littéralement de la danse des autres : je me plaçais au milieu de la foule et je mangeais les danses des gens. Je changeais d’espace lorsque les états de corps me semblaient moins intéressants, en boîte de nuit, je cherchais les bons danseurs pour me mettre à côté d’eux et avaler, dévorer leur rapport à la musique, au corps. Habituellement, je ne savais pas bien tourner, je sautais bien, mais n’avais pas d’axe pour tourner. Je me souviens de Baryshnikov et Peter Martins venant faire une démonstration au Théâtre des Champs-Élysées, dans deux pièces de Jérôme Robbins : leur nonchalance et leur virtuosité m’avaient frappé. Je suis sorti dans le hall du théâtre, et j’ai fait sept pirouettes sur le carrelage. En voyant ces danseurs, je comprenais tout de suite comment tourner. L’empathie fonctionnait à mille pour cent. De même pour Fin de parcours de Verret. Il n’y avait que des hommes, sept mecs, c’est tout. Une guitare électrique et une diagonale de folie, trois puissances différentes, l’air de Paré, le feu de Diasnas, la terre de Bernardo...

– Qu’est-ce que le bon goût ? Là tout éclate, vole en morceaux. C’est une danse subversive, qui ne gagnera pas du tout à mon avis à être respectable. Respectée, oui, mais pas respectable. Le plus fort, c’est l’érotisation généralisée de ce travail du corps.

– J’ai souvent remarqué que les danseurs même les plus fabuleux ne comprennent pas la question de la motivation. En tant que pédagogue, je suis passé d’abord par une période technique : du contact-improvisation, je ne transmettais que les « skills ». Puis cela m’a ennuyé, et je suis passé de la transmission des « skills » à la question de l’improvisation. La troisième période est celle dans laquelle je suis aujourd’hui : c’est la question de l’improvisation en spectacle, donc de la composition instantanée. La seule chose que je puisse transmettre maintenant est plutôt de l’ordre du partage : partager des questions que je me pose en tant qu’improvisateur. Je cherche donc à remettre les gens dans un état de curiosité par rapport au corps, au mouvement, à questionner cette envie étrange de faire des spectacles devant un public, de s’exhiber devant des gens qui ont payé pour regarder quelqu’un qui montre son corps, ou son être.

---

## II. ÉLÉMENTS POUR UNE ANALYSE

Comment penser cet « échange » complexe qui crée, accompagne, travaille, aliène ou interrompt le désir de danser ? Qu’est-ce qui provoque ces multiples mouvements d’altérations d’une corporéité sans quoi il n’est pas de danse, et quel contexte permet de les assumer individuellement et collectivement ? Ces événements permettent-ils aux artistes d’assumer la consommation du « Sujet » de l’état civil (identité : nom, âge, sexe, nationalité, profession, situation de famille, numéro de sécurité sociale, né de..., nom, âge, sexe, nationalité, profession, etc.) propre à tout projet artistique qui s’oppose à l’accumulation mortifère et aux effets réducteurs des jeux de reconnaissance ? Une économie souterraine, cachée, ou encore informulée – qui tente de créer du mouvement dans une singularité, et non d’identifier des différences au nom d’une idée prédéterminée de ce qui est idéologiquement « Identique » ou « Autre » – affleure dans ces dialogues au-delà de l’expression convenue « pédagogie de la danse ».

### 1. L’utopie d’un corps disciplinaire en danse

Dans quel état d’esprit/de corps, un jeune danseur entre-t-il dans un studio de danse pour y prendre un cours technique en vue de devenir quelques années plus tard ce qu’il est convenu d’appeler « un vrai professionnel ». Quels fantasmes, quelles représentations de sa pratique modèlent, souvent inconsciemment, son désir de devenir « un danseur », d’incarner une figure de Danseur ? Comment doit-il prendre l’air d’un danseur pour le devenir et s’intégrer à cette communauté professionnelle ? Si « l’inconscient c’est le discours de l’Autre » (Lacan), quel est ce corps et ce mouvement de l’autre qui le meut à son insu pour organiser son geste ? À quelle identité et altérité fantasmatiques figées par la norme et le consensus doit-il adhérer pour accomplir son destin de danseur quels que soient ses choix stylistiques ?

Ce que souligne explicitement ou implicitement l’ensemble des témoignages, c’est la puissance des relations d’emprise qui fabriquent de l’Identité dans le cadre du cours de danse, en même temps qu’elles

en sont l'effet. Ils soulignent combien demeurent dans la vie chorégraphique d'aujourd'hui, en France, des conduites que le milieu professionnel et amateur produit et qu'il subit. Ces comportements, qui sont à l'œuvre dès le plus jeune âge, engendrent des habitudes propres à accepter du professeur un savoir d'autorité parce que les processus ne sont pas suffisamment explicités, ou tellement omniprésents qu'ils en viennent à inhiber toute action, et parce que le contexte technique, humain, artistique, historique, politique semble s'être absenté du studio. Ainsi est privilégiée une relation duelle où l'un se mire et se reconnaît dans le miroir de l'autre. Malgré quelques espaces de liberté de pensée, ces processus créent l'attente de gourous, érigent des statues pour compenser l'absence d'un projet de connaissance qui les dépasserait.

Sans entreprendre ici une critique globale de l'institution de corps dociles à travers le système disciplinaire tel qu'il est défini par Foucault, notamment dans *Surveiller et Punir*, tout concourt massivement dans le cours de danse à la mise en place d'une organicité disciplinée<sup>1</sup>. La pédagogie du mouvement demeure largement tributaire d'un schéma « anatomo-chronologique », qui, divisant le corps, le geste et le temps, fixe un emploi du temps au corps en mouvement au lieu d'écouter ses rythmes (les variations de sa temporalité ou la discordance des temps activées dans un même corps). Qui organise une hiérarchie à partir du sacro-saint « placement » de ses segments (tête, épaules, buste, bassin, genoux, pieds) au lieu de travailler sur les espaces qui les relie. Qui fétichise « positions » ou « postures » et force à une comptabilité des « pas » se refusant à les appréhender en termes de mouvement ou à les chanter. Ce système, qui détermine aussi des niveaux ou des « divisions », impose un modèle de progression linéaire par phases successives d'autant plus puissant qu'il prétend être plus « naturel » et « scientifique ».

Espaces d'apprentissage séparés, emplois du temps corporels distribués, hiérarchisation des niveaux, examens, obéissance, surveillance et autosurveillance façonnent le corps de l'Autre, utopie du « Danseur ».

La méticulosité de l'entraînement devenu un rituel non interrogé, alliée à la rigoureuse programmation de la cérémonie, fabrique un technicisme cruel du plaisir de danser. S'y développent une science et un regard sur soi, comme sur l'autre, qui découpent le corps, segmentent le mouvement et dont l'organe, comme chez Sade, est l'objet de tous les soins acharnés. L'illusion que le « corps » est bien dans le « corps organique » impose l'idée que danser, c'est cartographier son mouvement à la mesure des cartes d'état-major de l'anatomie, c'est corriger, voire redresser, effacer ce qui déborde la législation anatomique et son imaginaire, l'orthopédie propre à une certaine idée de la danse. La critique d'une pensée de l'organique, et de « l'ordre symbolique » qui s'y appuie, comme noyau à partir duquel se fixe une identité et dont dépend un mouvement, est encore à mener dans la pensée en danse<sup>2</sup>.

Problèmes de morphologie osseuse et musculaire, appréciation savante des proportions, mesure des segments, degrés d'amplitude articulaire, qualités des tendons et des tissus, nombre de kilos et de centimètres investissent l'imaginaire du danseur occupé à reconstituer le puzzle irréal du corps absolu, à évacuer les excroissances, les bourgeonnements, les poussées, les courbures, les irrégularités aléatoires et fluctuantes d'une corporéité. Le théâtre du cours organise les rôles suivant une distribution irréversible : le maître/la maîtresse surveille et accompagne celui qui reprend sur lui le sacrifice du héros-danseur au nom d'une Passion du corps légal de la danse. Le corps disciplinaire de l'utopie a envahi le rêve du danseur. Anorexie du corps, anorexie de la relation, danse devenue anorexique ne sont que les revers d'une boulimie de maîtrise et de domination.

Car ce morcellement corporel, fruit d'une pensée du mouvement comme décomposition/recomposition et non comme système de relations reliant une corporéité à son contexte (géographique, historique, affectif), contribue au renforcement des figures du pouvoir. C'est bien l'autre, ce corps idéal et irréal de l'utopie du « Danseur », qu'il s'incarne ou non dans la figure du professeur, qui réunifie ce sujet qui danse et



qui dicte sa loi depuis le miroir où élèves, professeurs et spectateurs se mirent les uns les autres. Assèchement des flux de nourriture réelle et imaginaire, fermeture et rigidité des orifices, des diaphragmes, réduction des mouvements de l'imaginaire. Éros s'est absenté de cette organicité close à toute activité anarchique fictionnaire<sup>3</sup>. Ce sage sadisme anatomique, érotisme d'une société disciplinaire<sup>4</sup>, aussi intense soit-il, produit des «corps dansants» dont l'imaginaire s'est gelé, fossilisé, «docilisé» dans une relation instituée de pouvoir. Dès lors le métier de danseur peut se révéler aliénant si la répétition non pensée du geste de l'autre se fait en masquant l'histoire et la géographie des gestes qui l'ont fait et le défont, en d'autres termes si ne sont pas repérés, d'une manière ou d'une autre avec les moyens du bord, les processus de son émergence et les normes techniques et idéologiques qui le constituent aussi.

Ce constat se dresse par-delà les oppositions d'écoles, de styles (entre danse dite «classique», «moderne», «contemporaine», etc.). Car l'utopie d'un corps «organiquement fluide», «naturel» et «libéré» de ses entraves participe aussi de l'enfermement. Elle ignore toute l'historicité du sujet et du contexte au profit d'une image de soi, nourrie d'un organicisme confortable et océanique tout aussi mythique, puisqu'il refuse le fait que toute socialité s'inscrit d'abord corporellement par le jeu des forces qui anime une simple posture<sup>5</sup>. Le refus de toute historicité dans la formation du danseur, le refus de lui offrir effectivement une culture d'ordre plus général, lui interdit la possibilité de savoir où il en est de notre Histoire, de l'histoire de nos savoirs, à commencer par l'histoire des corporéités, l'histoire de la danse et de ses représentations chorégraphiques, l'histoire de son propre corps, et l'histoire même de son désir de danser. Alors «prendre un cours» n'est plus «être en cours».

Le problème est de savoir pourquoi aujourd'hui nous nous imaginons avoir accès au plaisir de danser et de regarder danser à travers de tels dispositifs disciplinaires? «Est-ce par l'incapacité de vivre ce grand enchantement du corps désorganisé»<sup>6</sup> et de le

dire? La pauvreté sémantique inhérente à notre culture pour qualifier les gestes, l'ordre du discours et les formes du savoir pédagogique qui organisent la pensée du mouvement corporel ne peuvent que contribuer à réduire le travail de l'altérité comme pratique de soi. Or nous souffrons d'un «illettrisme du geste»<sup>7</sup>, non tant parce que nous y sommes insensibles et que nous ne pourrions avoir accès à une expérience du mouvement dansé, mais parce que nous ne pouvons encore que mal l'objectiver.

Ainsi ce débat renvoie-t-il aux capacités de notre propre regard, à nos grilles de perception, elles-mêmes travaillées par notre langue et informées par nos habitudes, comme à notre idéologie du corps, de l'autre et du soi.

## 2. *Interprétations et altérations*

Mais la carte organique (organiciste) n'est pas le territoire charnel, comme le corps n'est pas la corporéité, comme le savoir n'est pas le savoir-faire de l'expérience. Les témoignages évoquent avec enthousiasme comment s'élaborent, pour chacun, malgré le contexte de l'école ou de la compagnie, et souvent en y prenant appui, des stratégies d'accès aux multiples visages du plaisir d'un corps en danse. Comment devenir sujet de ses danses ou plus simplement jouir du jeu des altérations de son geste au contact réel et imaginaire de celui d'autrui.

Qu'est-ce qu'implique en effet de «saisir» ou de comprendre le geste d'autrui, d'«enseigner» son geste à autrui? Certes pas apprendre du «mouvement» à «un corps», mais bien du geste à une personne. «Prendre» le geste d'autrui, c'est inévitablement prendre une part essentielle de ce qui l'accompagne. C'est accéder, pour un moment, dans un contexte donné, à l'attitude ou au rapport au monde qui fabrique lentement la posture d'un individu, travailler à s'altérer, à altérer les coordinations motrices qui nous constituent, à s'articuler, se reconfigurer, se rêver ou se jouer autrement. Dans un cours de danse quel qu'il soit, une intercorporéité très forte entre en jeu, qui n'est pas sans s'apparenter à ce qu'on nommera, au choix, «transe», «hypnose», «transfert»,

« induction », « suggestion », voire, par métaphore, « cannibalisme ». Bref, tout ce qui concerne un ensemble de phénomènes peu pensés, voire frappés d'un véritable déni dans l'histoire récente de notre culture. Dans chaque relation pédagogique, ce qui « se transpire » dans la contagion intercorporelle est décisif ; et dans la tradition orale au long de l'histoire de la danse, cette « part maudite » est indéniablement plus importante qu'ailleurs.

Ce que Laban appelait aussi la « pensée motrice »<sup>8</sup> relève de fait d'une intelligence empirique, une intelligence du mouvant, de la connivence avec la matière, de la réalité fluide, une intelligence à tentacules qui appartient au domaine de l'indécis et du multiple, obéissant à une logique du probable, non fondée sur la recherche d'une vérité, sur la définition d'une essence, sur un principe d'identité stable et de cohérence interne. Efficacité d'un savoir-sentir qui passe par d'autres circuits que ceux de la conscience vigilante du Sujet. Une intelligence enfin qui se propose comme expertise du travail de sensation et de perception reliant sans cesse le geste à son projet singulier. La découverte de ce champ de la rationalité est encore, faut-il le rappeler, une des tâches des sciences expérimentales actuelles et les raisons des gestes sont à explorer hors de la dualité corps/esprit, psyché/sôma. Tenter de les relier c'est déjà accepter leur séparation.

Si le cours de danse est le lieu de croisement de corporéités dotées de multiples modes de sentir, comment et à quel prix se crée une « chair » commune mais hétérogène qui ne les effacerait pas ? Comment s'embarquer dans le geste d'autrui sans s'y piéger ? En d'autres termes, dans quelle mesure penser le cours de danse comme un dispositif où se cultive la propension à de l'altérité ? Ce que soulignent encore les témoignages, c'est la capacité de développer une plasticité expressive apte à réagir aux stimulations d'un contexte intra et extracorporel. La virtuosité dans la relation à l'autre se présente alors comme une capacité de changer le cadre de référence (visuel, auditif, tactile, kinesthésique, affectif et imaginaire) à partir duquel est effectué un mouvement. Cette expérience

du mouvement se définit par une grande modulation perceptive, par une capacité de projections et de fictions qui sont autant le fruit d'un travail des sensations qu'elles en sont l'effet. Cette expérience du mouvement suppose aussi que soient rejoués et déplacés les acquis et le savoir passés, les danses de nos passés, toujours mises à l'épreuve d'un nouveau contexte.

De fait, il semble que les modalités de l'écoute, du regard et de la nomination déterminent ces processus de subjectivation, que l'on ne puisse extraire un geste du contexte dans lequel il se donne et des actes qui le rendent possible. Si l'on considère que notre corporéité est une fabrique de coordinations où s'opèrent des choix posturaux (une posture est une coordination stabilisée), elle fabrique donc des modes d'articulation du mouvement, bref des syntaxes spécifiques. Toute syntaxe physique est liée au système perceptif qui l'organise dans un contexte donné, avec ces modalités d'orientation, de spatialisation ou de construction de l'espace de son geste, comme ses modalités temporelles, rythmiques et respiratoires propres. Altérer un geste, c'est le « fictionner » autrement. C'est remettre en cause son système de coordinations, c'est le mettre dans un état limite, à l'épreuve d'un autre contexte. À défaut de quoi, nulle « progression technique », ou plutôt nulle plasticité expressive n'est possible. Se crée alors de l'innommé, du pas-encore-nommé ou identifié, un geste ni « autre », ni même. Ce travail physique d'interprétation de la corporéité d'autrui suppose tout à la fois une suspension de son jugement afin que résonnent en soi les effets de cette relation (accepter d'être touché par autrui pour entrer dans son jeu sans pour autant fusionner, accepter en d'autres termes de le rêver), un repérage analytique de ses coordinations privilégiées dans un contexte donné, afin, non de les corriger, mais de s'y appuyer pour être en mesure de dégager le jeu de leurs potentialités. Ouvrir le contexte d'une économie sensible particulière en objectivant au moins pour soi des comportements privilégiés. Mais, en amont, il implique que soient éclaircies les propres motivations de son désir d'enseigner et de danser

ainsi que ses propres modalités de sentir, de percevoir et de construire l'espace de son geste.

À cet égard, ce que traduisent, entre autres, la plupart des témoignages, c'est qu'à vouloir préserver les hiérarchies et les identités instituées (sous couvert de différences réifiées et stabilisées) comme l'hégémonie d'un modèle d'enseignement, on ôte à l'acte de transmettre la possibilité d'être une expérience. Une expérience où la responsabilité de l'ensemble des participants est impliquée en ce qu'elle rendra possible ou non la création du contexte pour qu'émergent des gestes autres. Pourtant, ce n'est qu'en acceptant la part de non-maîtrisable inhérente à l'acte de danser, et «l'impouvoir»<sup>9</sup> essentiel dans la relation pédagogique (accepter l'altération entre ce que je crois enseigner et ce que j'enseigne effectivement, entre ce que je crois acquérir et ce que j'acquies effectivement), en en tirant parti, qu'il deviendrait possible de desceller le rapport de chaque danseur à cette dimension disciplinaire dans les apprentissages corporels.

Ce que ces témoignages révèlent heureusement, c'est qu'un «bon» pédagogue, ou un «bon» danseur, c'est d'abord celui qui fait un usage approprié du rire, de la ruse et du jeu pour mieux rêver et déguster le geste d'autrui. Les deux mettent en œuvre des rapports à soi qui déjouent souterrainement les formes du savoir comme les forces du pouvoir. Ils dynamisent le jeu des forces sous la figure et confèrent à un geste son sens particulier. Quand deux danseurs font la même chose, ils ne font pas la même chose. La fiction de l'un n'est pas celle de l'autre et chacun donne sens au projet de son geste. Si «l'homme est au-dedans de lui-même le lieu d'une histoire»<sup>10</sup> et d'une histoire de ses pratiques corporelles, le lieu où s'inscrit

et se dissout le poids d'une histoire individuelle et collective, où s'ouvre et se ferme un potentiel de gestes – gestes possibles, interdits ou manquants<sup>11</sup> –, modifier cet ordre identitaire, c'est aussi espérer toucher à l'ordre politique tout entier. Ne pas en tenir compte, c'est participer à l'exploitation des corps dansants en tant que producteurs de signes à consommer, ou d'objets de discours. C'est participer au commerce et à l'idéologie spectaculaire qui en recouvre les forces.

#### NOTES

1. Voir à ce sujet les travaux particulièrement éclairants de N. Topin, *L'Étiement en danse, entre idéal et efficacité*, mémoire de DEA, Paris 8, 1999; de S. Sidorowicz, *Faire école en danse, l'école de Martha Graham*, mémoire de DEA, Paris 8, 2000; E. Lyon, *Vers une nouvelle pédagogie de la danse classique*, mémoire de maîtrise, Paris 8, 2000.
2. À ce sujet, cf. S. Prokhoris, *Le Sexe prescrit*, Paris, Aubier, 2000 et B. Preciado, *Manifeste Contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000.
3. Cf. M. Bernard, «Sens et fiction», *Nouvelles de danse*, n° 17, octobre 1993.
4. Pour reprendre ici les mots de Foucault dans «Sade, sergent du sexe», *Dits et Écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1994, p. 818 et suiv.
5. Voir à ce sujet l'article de L. Louppe, «Qu'est-ce qui est politique en danse?», *Nouvelles de danse*, n° 30, hiver 1997, d'H. Godard, en particulier «le geste et sa perception»; *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle*, M. Michel et I. Ginot, Paris, Bordas, 1997; le texte programmatique de M. Mauss, «Les techniques du corps», *Sociologie et anthropologie*, Quadrige, P.U.F., 1997; ainsi que les réflexions de M. Bernard sur le corps comme «structure sociale et mythe», dans *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.
6. M. Foucault, «Sade, sergent du sexe», *op.cit.*
7. Selon la formule d'H. Godard, notes de séminaire, Paris 8, 1998.
8. R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, trad. de J. Challet-Hass, Arles, Actes Sud, 1994.
9. Selon l'expression de M. Bernard, *Critique des fondements de l'éducation*, Paris, Chiron, 1990.
10. À propos de Meyerson, cf. J.-P. Vernant, *Entre mythe et vérité*, Paris, Gallimard, 1999, p. 142.
11. H. Godard, «Le geste manquant», *IO, Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, 1994.







# RAISON ET DÉRAISON

## dans la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal (suite\*)

CLAUDE ZILBERBERG

### *Note brève sur le miracle*

Cette analytique de l'augmentation et de la diminution, laquelle ne fait que transposer dans le plan du contenu le couple définitif [protase *versus* apodose], sera centrée, eu égard au *tempo*, sur la configuration de la «révélation» exprimée dans la séquence suivante : «Un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysans, tout cela peut devenir le réceptacle de mes *révélation*». Cette configuration, à la lecture du Micro-Robert<sup>17</sup>, joue, sous bénéfice d'inventaire, sur trois registres : (i) un registre *cognitif* opérant en discours le transfert de tel énoncé d'un émetteur jusque-là «silencieux» vers un récepteur «intéressé»; du point de vue morphologique, ce transfert suppose un passage du fermé vers l'ouvert; (ii) un registre *cinétique* exigeant que le transfert soit opéré avec «brusquerie» ou «soudaineté», c'est-à-dire à une très grande vitesse si on la compare à celles dont le sujet se sent capable<sup>18</sup>; il convient de préciser que l'effet de sens «vitesse» présuppose pour la cible d'abord, peut-être seulement, la syncope de toute attente, de toute actualisation, c'est-à-dire de toute préparation; (iii) un registre *axiologique* certain, sinon *anagogique*, c'est-à-dire une quête des significations supérieures. Du point de vue épistémologique, nous ne pouvons pour l'instant qu'imaginer le concours des différentes composantes dans tel effet de sens décisif pour un discours donné; ici l'hyperbole «miracle», admise par Lord Chandos lui-même dans sa lettre, se laisse ainsi analyser :

«miracle» ≈ [concession + soudaineté + anagogie]

Comme toute grandeur discursive, la configuration du «miracle» doit être caractérisée du point de vue paradigmatique et du point de vue syntagmatique. Nous limiterons l'approche paradigmatique du «miracle» aux définitions proposées par le Micro-Robert. Si nous rapprochons l'une de l'autre la première définition : «Fait extraordinaire où l'on croit reconnaître une intervention divine», et la troisième : «Chose étonnante et admirable qui se produit contre toute attente», il apparaît que leur différence renvoie à la distinction proposée par Durkheim dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* entre le religieux et le divin :

*Ce que nous trouvons à l'origine et à la base de la pensée religieuse, ce ne sont pas des objets ou des êtres déterminés et distincts qui possèdent par eux-mêmes un caractère sacré; mais ce sont des pouvoirs indéfinis, des forces anonymes, plus ou moins nombreuses selon les sociétés, parfois même ramenées à l'unité, et dont l'impersonnalité est strictement comparable à celle des forces physiques dont les sciences de la nature étudient les manifestations.*<sup>19</sup>

La première définition du Micro-Robert renvoie au divin, la seconde au religieux, le divin présupposant le religieux, même si le divin refuse, par principe, de reconnaître sa dette à l'égard du religieux. Le mérite de cette distinction réside dans le refus du syncrétisme, souvent admis, de ces deux notions et dans son corollaire, à savoir la nécessité de penser le religieux indépendamment de et comme antérieurement au divin. Du point de vue syntagmatique, infiniment plus délicat, le «miracle» relève d'une sémiotique

\* (La première partie de ce texte a paru dans le vol. 29, n° 1, printemps 2001)

de l'événement, ayant pour assiette le survenir et son *improbabilité* irréductible, puisque la force illocutoire de l'affirmation du « miracle » tient précisément au fait que la réalisation n'ait rien à voir avec l'« ordre [admis] des choses »<sup>20</sup> ; si l'on suspend, si l'on retranche de la profession du « miracle » les *pourtant*, les *en dépit de*, les *malgré*, les *bien que* qui le modalisent, c'en est fini du « miracle » lui-même ; le « miracle » n'existe que pour celui qui l'accueille sans la moindre réserve mentale, qui montre à son égard la même adhésion que celle que le positiviste le plus endurci professe pour le déterminisme. Nous interpréterons la profession du « miracle » comme *dépassement de la « nature »* au plan figuratif et comme concession au plan figural, c'est-à-dire comme *dépassement de la causalité* reçue.

Si nous convoquons la définition que donne le Micro-Robert de la soudaineté : « Qui arrive, se produit en très peu de temps », nous observons qu'elle fait sens dans une sémiotique figurative de l'événement : *quelque chose* « arrive, se produit », puis dans une sémiotique de la temporalité : « en très peu de temps ». Mais c'est peut-être d'une sémiotique générale de l'intervalle que la soudaineté en discours reçoit sa pleine signification : la soudaineté dénote une *accélération* laquelle, par structure, *abrége la durée* et la réduit à l'intervalle le plus bref que nous ayons le sentiment de saisir : l'« instant » – défini, sinon défendu, semble-t-il, par son *indivisibilité* de fait ; la soudaineté signifie assurément que le temps de passage d'un état à un autre tend « anormalement » vers la *nullité*<sup>21</sup> mais cette dernière, loin d'être pure déception, s'avère au contraire mobilisatrice : certes, elle déstabilise le sujet, le malmène, le « pousse à bout » mais, ce faisant, elle fait sentir au sujet l'urgence de sa propre récollection. Nous admettons que la soudaineté, aussi longtemps qu'elle demeure non résolue, intervient ici au titre de *dépassement*, *d'exorbitance de la durée*.

Enfin l'anagogie, ignorée du Micro-Robert, est définie en ces termes par Le Grand Robert : « Élévation, ravissement de l'âme dans la contemplation mystique. V. Extase. Recherche du sens mystique de l'Écriture ». Nous enregistrons tout d'abord un syncrétisme du *sentir* et du *savoir*, mais du point de vue sémiotique, on doit supposer une modification de la fonction sémiotique descriptible comme substitution d'un signifié jusque-là potentialisé au signifié manifesté. Un « arrosoir » peut devenir le « réceptacle [d'une] révélation ». Là encore, pour faire court, nous admettons être en présence d'un *dépassement de la lettre*.

La configuration du « miracle » se révèle singulièrement cohérente puisque ses composantes, sous bénéfice d'inventaire, présentent la même structure tensive.

traits sémantiques	définitions tensives
« miracle »	en tant que dépassement de la « nature »
concession	en tant que dépassement de la causalité
soudaineté	en tant que dépassement de la durée
anagogie	en tant que dépassement de la lettre

Chaque composante manifeste, projetée dans le registre qui est le sien, un *excès* c'est-à-dire que, selon la sémiotique de l'intervalle que nous préconisons, elle change, ici sublime, une limite en degré, avec les corrélats attendus : le « miracle » échappe à la « nature » et à la causalité, sinon à la contention qui l'astreint ; la temporalité échappe à l'uniformité ; le sens échappe à sa clôture.

Cette analyse du « miracle » doit être maintenant rattachée à la sémiotique de la force. La configuration du « miracle » intéresse la manifestation, le *paraître* de l'être, toutefois dans la mesure où le « miracle » se *répète*, encore une fois de manière aléatoire, dans la mesure où il est potentialisé, mis en mémoire, ainsi que Lord Chandos l'explique dans le passage suivant :

*Quel rapport y a-t-il, en effet, avec la pitié ; quel rapport avec un enchaînement d'idées humaines, naturelles, dans cette aventure d'un autre soir : je trouve sous un noyer un arrosoir à moitié plein qu'un jeune jardinier a oublié là, et cet arrosoir avec l'eau qui est dedans, obscurcie par l'ombre de l'arbre, avec un scarabée allant d'un bord à l'autre à la surface de cette eau sombre, cette conjoncture de données futiles m'expose à une telle présence de l'infini, me traversant de la racine des cheveux à la base des talons, que j'ai envie d'éclater en paroles dont je sais, les eussé-je trouvées qu'elles auraient terrassé ces chérubins auxquels je ne crois pas ; je me détourne ensuite de ce lieu, en silence, puis, des semaines plus tard, apercevant ce noyer, passe près de lui avec un timide regard de côté pour ne pas effrayer le sentiment laissé par le miracle qui souffle là, autour du tronc, ne pas chasser ces frissons autres que terrestres pesant encore dans le voisinage de ces broussailles.*

Nous admettons que le « miracle » devient la variable temporelle discontinue d'une fonction continue : la « présence de l'infini ». Dans ces conditions, l'être lui-même se

présente comme un terme neutre: [ni augmentation + ni diminution], de sorte que la manifestation est seule susceptible d'augmentation sous les deux modalités suivantes: (i) l'*avènement*, c'est-à-dire le passage «inouï» de [0] à [1]; (ii) l'*itération*, la répétition à intervalles non réguliers, et non cumulative – afin de laisser à l'attente son acuité – de cette donation de la «présence de l'infini».

### La composante tonique

Abordons la seconde sous-dimension de l'intensité, à savoir la *tonicité*. Si le traitement sémiotique du *tempo* intéresse prioritairement la temporalité en y déterminant comme des «creux», des béances temporelles, comme si le sujet était rejeté ou expulsé hors du temps courant, la tonicité semble surtout affecter, en quelque sens qu'on l'entende, la spatialité, c'est-à-dire la distribution des espaces. Si nous proposons d'emblée cette commutation, c'est que tout indique que l'espace pour le vivant est un espace découpé, parcellisé, justiciable d'une «carte» et ordonné par les possibilités, les attirances, mais également les menaces et les interdits relatifs à la *circulation* entre ces espaces.

Un processus d'accroissement peut être simple ou complexe s'il prévoit *aussi* un programme visant à prévenir la diminution. La formule sémiotique de l'accroissement serait une «variété» de la formule générale:

[programme] + [contre(contre-programme)]

L'*être* étant plénitude et le *paraître* déficit, Lord Chandos va assumer la double tâche d'excéder la plénitude, en concordance avec la centralité de l'excès que nous avons invoquée au début de ce travail, et d'éviter à la manifestation toute dégradation supplémentaire. C'est le second point qui nous retiendra d'abord.

Dans le discours de Lord Chandos – et c'est l'une des étrangetés les plus remarquables de ce texte qui pourtant n'en manque pas –, l'espace comme étendue est virtualisé, et l'effectuation de cette opération ne laisse subsister que des points d'ancrage, au demeurant séparés les uns des autres. Mais ces points d'ancrage sont traités comme des *volumes*, de même que précédemment la durée se présentait comme un inventaire de moments. En effet, une des voies qu'emprunte dans cet univers de discours la tonicité pour sémiotiser l'espace consiste justement en la conversion de tout objet en *capacité de contenance*, en «réceptacle» de la «présence»:

*Bien plus, à la représentation précise d'un objet absent peut échoir en partage ce destin incompréhensible d'être emplié jusqu'au bord du flux doux et brutal de ce sentiment divin.*

La première configuration que nous enregistrons est donc aspectuelle, puisqu'elle porte sur le *remplissement d'un volume*. Mais au-delà il est permis de penser que cette virtualisation des surfaces et ce creusement des volumes sont au service de la tonicité, puisque cette dissymétrie est conforme au partage entre des valeurs d'absolu concentrées et toniques et des valeurs d'univers atones et diffuses, partage que nous dicte notre imaginaire:

signifiant ↓ signifié	surface ↓ diffusion [propre aux valeurs d'univers]	volume ↓ concentration [propre aux valeurs d'absolu]
-----------------------------	--	--

De même que la durée, l'étoffe du temps est dé faite au profit d'une succession rapsodique, arhythmique d'instantanés extatiques, de même la texture de l'espace est abolie et les pleins fortuits du monde d'aujourd'hui sont comme autant de trous dans le monde d'autrefois.

La seconde configuration identifiable est celle bien connue des «vases communicants» et se présente comme un corollaire de la transformation des surfaces en contenants sur le plan de l'expression et de la saturation de la tonicité au titre de programme sur le plan du contenu. Le théorème sémiotique à peine implicite affirme l'indivisibilité de l'éclat, si bien que ce dernier peut certes occuper, visiter des places diverses, ce que ne cesse d'affirmer Lord Chandos, mais successivement, jamais simultanément. De là le recours si fréquent dans ce texte à l'énumération de grandeurs hétéroclites entre elles. Toute grandeur, du fait même qu'elle est signifiée comme contenance, est apte à devenir un «réceptacle» de l'éclat, et le *moi* de Lord Chandos prend place dans cette mise en paradigme qui, loin de précéder la syntaxe, en procède au contraire. L'épisode du «poison pour les rats» est exemplaire à cet égard:

*Ainsi, récemment, j'avais donné ordre de verser en abondance du poison pour les rats dans les caves à lait d'une de mes métairies. Vers le soir, je sortis à cheval sans plus songer, comme vous le présumez, à cette histoire. Alors, tandis que mon cheval avance au pas dans la haute terre d'un champ retourné et que je découvre rien de plus inquiétant à proximité de moi*

*qu'une couvée de cailles apeurées et au loin, au-dessus de l'ondulation des labours qu'un grand soleil couchant, alors s'ouvre au fond de moi cette cave emplie par l'agonie d'un peuple de rats. Tout était au-dedans de moi: [...].*

Lord Chandos indique lui-même que le «principe d'individualité» cher à Nietzsche est mis à mal et fait état d'«une participation contre nature, [d']une intrusion au-dedans de ces créatures, ou le sentiment qu'un fluide de vie et de mort, de rêve et de veille s'est écoulé en elles l'espace d'un instant – d'où venu?». Ces deux procédés permettent aux moments intenses de la manifestation de conserver justement leur pleine «efficience» (Cassirer), ce qui est un des problèmes de sémiotique générale: comment faire échec à la dissipation de toute tonicité advenue? Comment faire échec à la temporalisation diminutive de l'éclat?

Mais ces *quanta* de «présence infinie», dont la haute concentration est préservée par la morphologie spéciale des grandeurs qui les recueillent, subissent des processus d'augmentation, ici effrayants. Ainsi l'«agonie [du] peuple de rats» va faire l'objet de deux *accroissements* distincts. Le premier advient par convocation d'une *hypotypose* rendue possible par la communauté des références entre l'énonciateur et l'énonciataire: «Vous vous souvenez, ami, avec quel art Tite-Live évoque les heures qui précéderent la destruction d'Albe-la-Longue?». Mais ce rappel permet à l'énonciateur d'enchaîner un comparatif et un superlatif l'un comme l'autre exorbitants: «[...] mais c'était plus encore, c'était plus divin, plus bestial; et c'était du présent, le présent le plus plein, le plus sublime». Nous sommes au cœur même de l'*excès*, puisque ce dernier admet ici ce qu'il exclut en principe: un nouvel excès! Tout se passe comme si le pléonasme lui-même pêchait par insuffisance radicale.

Le second procédé, l'*hyperbole*, se distingue de l'hypotypose en ce sens qu'elle porte sur la spatialité et l'hypotypose sur la temporalité. Tandis que Dumarsais dans son *Traité des tropes* manifeste une antipathie certaine pour l'hyperbole, qu'il juge contraire à l'«esprit français», Fontanier dans *Les Figures du discours* avance une définition étonnante à bien des égards:

*L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire.*<sup>22</sup>

Ce qui est étonnant, c'est de voir Fontanier proposer comme critère de la vérité, non l'adéquation, non la référence plus ou moins directe à un consensus ou, à l'inverse une justesse transcendante inscrite dans les choses mêmes, mais bien l'excès lui-même! Dès lors que l'affect est prioritairement défini par sa *démasure* vécue, tout se passe comme si, dans le cas de la sémiotique de l'événement, la grande affaire était la quantité et non la qualité; le risque pour l'énonciateur n'est pas, comme on dit couramment, «d'en faire trop», mais au contraire «pas assez», de ne «pas se montrer à la hauteur» des attentes, parfois suspectes, de l'énonciataire. Tout se passe comme si la prédication de l'«incroyable» était affaire non de démonstration, mais seulement de témoignage et d'empathie perlocutoire.

De même que l'hypotypose opérée par Lord Chandos fusionne deux temporalités «distantes» l'une de l'autre, celle de l'énonciateur et celle de Tite-Live «[évoquant] les heures qui précéderent la destruction d'Albe-la-Longue», l'hyperbole conduisant à un accroissement de la tonicité semble obtenue par la fusion, le raccordement de deux espaces hétérotopes: celui de la «mère qui sentait tressaillir autour d'elle ses petits mourant», et celui dont tout énonciateur s'institue le centre:

*S'il s'est trouvé un esclave pour voir, saisi d'impuissante horreur, Niobé changé en pierre, celui-là a dû traverser ce que j'ai traversé quand en moi l'âme de cet animal montra les dents au destin monstrueux.*<sup>23</sup>

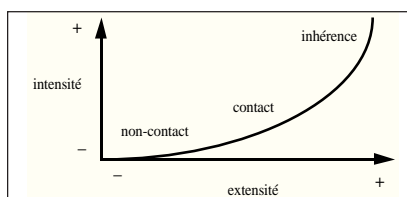
La psychanalyse connaît ces advenir sous les noms d'«incorporation» et d'«introjection». À ce sujet, Laplanche et Pontalis écrivent:

*Il convient de maintenir une distinction, [...] entre incorporation et introjection. En psychanalyse la limite corporelle est le prototype de toute séparation entre un intérieur et un extérieur; le processus d'incorporation se rapporte explicitement à cette enveloppe corporelle. Le terme d'introjection est plus large: ce n'est plus seulement l'intérieur du corps qui est en cause, mais l'intérieur de l'appareil psychique, d'une instance, etc. [...]*<sup>24</sup>

Si la psychanalyse est portée à faire dériver l'«introjection» de l'«incorporation», la sémiotique et la phénoménologie conçoivent plutôt la seconde comme un cas particulier de la première. En effet, dans *La Catégorie des cas*, Hjelmslev évoque au titre de seconde dimension le «degré d'intimité



avec lequel deux objets sont liés ensemble»<sup>25</sup>, de sorte que l'«introjection» et l'«incorporation» psychiques entreraient dans la dépendance de l'«intimité» sémiotique. Mais du point de vue tensif, le point important est le suivant: il s'agit de corréler les morphologies flagrantes de l'extensité aux destins possibles de l'intensité. En définissant l'«inhérence» comme le fait pour la grandeur [A] de se trouver à l'intérieur de la grandeur [B] et le «non-contact» comme le fait pour les grandeurs [A] et [B] de demeurer extérieures l'une à l'autre, on peut avancer l'hypothèse selon laquelle le progrès du «non-contact» vers l'«inhérence» est corrélié à celui du passage de l'atonie à la tonicité, soit:



Si cette corrélation – une corrélation n'étant qu'une suite dénombrable de commutations remarquables – est attestée, elle signifie que le raccordement des espaces sur le plan de l'expression aurait pour contrepartie sur le plan du contenu une addition, une composition, enfin une sublimation des valences toniques si le résultat est éprouvé comme supérieur à la simple somme arithmétique de ces mêmes valences. Si la reconnaissance de l'hyperbole sur le plan de l'expression semble aisée, sa compréhension sur le plan du contenu semble promettre des difficultés considérables.

Le traitement de la tonicité dans le texte de Hofmannsthal nous propose donc une alternance paradigmatique embarrassante: tantôt les phases de manifestation se *succèdent* sans communiquer les unes avec les autres, sans que leurs valences toniques *s'ajoutent* les unes aux autres; leur mérite consiste alors dans leur *non-diminution*; tantôt, comme dans l'épisode du «poison pour les rats», le texte nous invite à sentir que les valences toniques, ici par hypotypose et par «introjection», fusionnent les unes avec les autres et établissent, pour ainsi dire, «à vue» une tonicité supérieure. Un peu plus loin, Lord Chandos «lisse» la démesure de l'épisode du «poison pour les rats»: «[...] je sens un affrontement délicieux, tout simplement infini, en moi et autour de moi, et parmi les matières qui s'affrontent il n'en est aucune dans laquelle je ne puisse me glisser». Au passage, il convient de remarquer que, sur ce point, Hof-

mannsthal prend, sans doute à son insu, le contre-pied de la psychanalyse puisque la *doxa* freudienne lie en principe l'introjection à l'euphorie et la projection à la dysphorie.

### *Progression implicative et progression concessive*

Le traitement de l'accroissement et de la diminution peut être restreint au couple [ajout *vs* retrait] et à la linéarité «scolaire» qu'il projette. Mais le discours mérite, nous semble-t-il, mieux. L'implication et la concession, mais dans une moindre mesure, ont été depuis reconnues par Fontanille et Zilberberg comme opérateurs conceptuels de premier rang, tantôt pour souligner la *nécessité* d'une relation stable de dépendance entre deux grandeurs, tantôt l'*arbitraire* de cette même relation; autrement dit, l'implication et la concession ont été réservées à l'extensité admise comme théâtre des co-existences effectives, mais il n'y a là sans doute qu'un usage, lequel, à l'instar de tous les usages, aveugle. La sémiotique de l'intervalle, aussi bien par ses données que par ses ressorts, interviendrait en intensité comme extensité et permettrait de discriminer, des styles ascendants distincts, des «manières» de croître ou de s'accroître sous le regard d'un observateur averti et attentif. Moyennant ces prémisses, nous distinguons une *progression implicative* concordant avec les attentes du sujet et une *progression concessive* selon la surprise. Elles s'opposent l'une à l'autre à un double titre: (i) au titre de l'intensité, c'est-à-dire du vécu de l'affect, la progression implicative proscriit l'excès et recommande le non-dépassement, tandis que la progression concessive a pour objet de quête la démesure; (ii) au titre de l'extensité, c'est-à-dire du rapport naïvement métrique posé entre la taille de l'antécédent et celle du conséquent; de deux choses l'une: ou bien le sujet a le sentiment d'une proportion heureuse, d'une convenance, ou bien celui d'une nette, souvent choquante, disproportion; dans ce dernier cas, la petitesse de l'objet rapportée à la démesure des conséquences qu'il contrôle est résolue par la concession selon le modèle familial: «petite cause, grands effets»<sup>26</sup>. Soit:

	progression implicative	progression concessive
	selon l'attente	selon la surprise
esthésie intensive dépassement <i>vs</i> non-dépassement	non-dépassement	dépassement
esthésie extensive proportion <i>vs</i> disproportion	proportion	disproportion

Et c'est bien ainsi que Lord Chandos l'entend lui-même:



*Chacun de ces objets, et mille autres semblables dont un œil ordinaire se détourne avec une indifférence évidente, peut prendre pour moi soudain, en un moment qu'il n'est nullement en mon pouvoir de provoquer, un caractère sublime et si émouvant, que tous les mots pour le traduire, me paraissent trop pauvres.*

Nous sommes très proches du *déplacement*<sup>27</sup> freudien si ce n'est que nous sommes ici dans la veille et que le déplacement est donné par Freud comme un mécanisme du rêve. À moins qu'il ne faille renverser les termes de la problématique: l'aboutissant d'une progression, notamment du fait de la précipitation qui l'emporte, aboutit à une *accentuation* qui confère à la grandeur qu'elle frappe ce que Lord Chandos appelle «un caractère sublime et si émouvant, que tous les mots pour le traduire, me paraissent trop pauvres». Dans ces conditions, ce n'est pas le déplacement qui éclaire l'accent, mais bien l'accent qui, dégagé de sa phonétisation, éclaire le déplacement pour autant que les valences toniques au titre de contenu ont vocation à *circuler*, de sorte que leur fixation à telle saillance du plan de l'expression est à jamais provisoire. Dans le même esprit, nous savons, depuis *La Grammaire des fautes* d'H. Frei, que l'autorité d'une grammaire, ici même une grammaire discursive en projet, se manifeste par les fautes qu'elle fait connaître au sujet discourant. À cet égard, une des fautes les plus lourdes que la grammaire discursive est en mesure de découvrir au sujet consiste à demander, à expecter d'une progression implicative ce qui ne peut être accordé que par une progression concessive. Ce qui fait sans doute la «gravité» de cette faute, c'est la connivence entre la distinction paradigmatique entre valeurs d'absolu et valeurs d'univers et la distinction syntagmatique entre progression concessive et progression implicative. Soit:

paradigme	valeur d'absolu	valeur d'univers
↓		
syntaxe	progression concessive	progression implicative

En un sens restreint, la *Lettre de Lord Chandos* s'avère un texte initiatique dans la mesure où le *survenir improbable de l'accent* est accepté et assumé comme la forme de vie désormais exclusive:

*En de tels instants, une créature sans valeur, un chien, un rat, un insecte, un pommier rabougri, un chemin de terre*

*tortueux escaladant la colline, un caillou couvert de mousse comptent pour moi davantage que n'a jamais fait l'amante la plus belle, la plus prodigue de la plus heureuse de mes nuits.*

Cette forme de vie s'avère excentrique eu égard à celle associant auparavant la culture admirée et les privilèges crus définitifs de la naissance. Mais, comme en vertu d'un renversement vertigineux, les vécus de Lord Chandos sont en parfaite résonance avec l'évocation par Cassirer des «dieux de l'instant» selon Usener:

*Quand la sensation instantanée attribuée à la chose devant nous, à l'état dans lequel nous nous trouvons, à l'action de la force qui nous surprend, la valeur et en quelque sorte l'accent du divin – alors le dieu de l'instant est ressenti et créé. Il est devant nous dans sa particularité et son unicité immédiates; non comme la partie d'une force qui peut se révéler ici et là, dans divers lieux de l'espace, à divers moments et dans différents sujets, se révéler de diverses manières tout en restant la même, mais comme quelque chose qui n'est présent qu'ici et maintenant, dans ce moment unique et indécomposable du vécu, pour ce sujet unique qu'il envahit de cette sienne présence et tient sous son charme.*<sup>28</sup>

Une concordance aussi profonde disqualifie, nous semble-t-il, la question de savoir si, selon un terme expédient, Lord Chandos est «fou» ou non: il ne l'est pas. Tout au plus, pourrait-on dire, qu'il l'est tout autant qu'un homme qui vivrait à la lettre ce que ceux qui l'entourent vivraient au figuré, tout autant qu'un grand mystique égaré au milieu d'un peuple unanime de voltairiens ricanants – ou l'inverse bien évidemment. Lord Chandos est sur ce point tout à fait lucide:

*Je fus envahi, au milieu d'elles, [les «idées» de Sénèque et de Cicéron] par le sentiment d'une terrible solitude; je me fis l'effet de quelqu'un qui serait enfermé dans un jardin rempli rien que de statues dépourvues d'yeux; je m'enfuis à nouveau en pleine campagne.*

Mais ces vicissitudes sont du ressort de l'extensité, c'est-à-dire d'une décision concernant les tris et les mélanges, et leurs aboutissants, les espaces de rangement accueillant les grandeurs mondaines.

L'introspection conduite par Lord Chandos n'est pas sans mérite puisqu'elle exhibe la présupposition réciproque, ou la concordance, existant entre l'accentuation comme localité remarquable et la concession comme parcours sai-

sisant : « Ces créatures muettes et parfois inanimées s'élancent vers moi avec un amour si entier, si présent, que mon regard comblé ne peut tomber alentour sur aucune surface morte ». Si nous convenons de banaliser un instant le « raisonnement » de Lord Chandos, nous pouvons le présenter ainsi : bien que *telle grandeur du contenu vaille dans le monde d'autrefois comme nulle, elle peut surgir, sans titre aucun, sans la moindre justification, comme suprême dans le monde d'aujourd'hui* – simplement par synecdoque, par délégation de l'immanence indemne de la « présence ».

Sans traiter la question comme elle le mérite, nous admettons que la *Lettre de Lord Chandos* est en résonance avec bien des pages du second volume de *La Philosophie des formes symboliques* de Cassirer. N'étaient les conventions et les contraintes inhérentes au genre littéraire choisi par Hofmannsthal, Lord Chandos pourrait, selon nous, aisément donner son acquiescement à ces autres lignes de Cassirer :

*Le mythe s'en tient exclusivement à la présence de son objet, à l'intensité avec laquelle celui-ci assaille la conscience à un instant déterminé et prend possession d'elle. [...] La conscience est prisonnière de l'impression, de la simplicité de son être-là, elle n'a ni le désir ni la possibilité de juger ce qui est donné hic et nunc, de le critiquer et de le borner dans son objectivité en le mesurant à ce qui n'est pas donné, à un terme passé ou futur. [...] L'image de la réalité qui naît de cette manière est pour ainsi dire privée de sa troisième dimension [...]*<sup>29</sup>

À l'instar de Rousseau dans *Les Rêveries* éprouvant la suffisance, sinon la « perfection » du « sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection »<sup>30</sup>, Lord Chandos tient, comme obligé par la qualité éminente de son correspondant, à formuler l'indicible : « [...] nous pourrions entrer dans un rapport nouveau, mystérieux avec toute l'existence, si nous nous mettions à penser avec le cœur ».

Cette dernière remarque, que Pascal aurait pu signer, appelle un bref commentaire. Si l'on adopte la lecture de Heidegger proposée par G. Steiner, il est clair que la *Lettre de Lord Chandos* fait entendre, avant la date, des accents heideggeriens. G. Steiner écrit notamment :

*Lorsque la pensée est présente au plus profond de l'homme, elle [...] implique ce que le grand mystique Maître Eckhart appelait das Seelenfunklein, la « flamme de l'âme » – Heidegger l'appellera le « cœur ». Encore une fois, nous sommes appelés à suivre l'étymologie (le langage sait toujours mieux*

*que nous). Cor, corids, le « cœur », est au centre du procès ou acte de se « ra-corder » qui inspire et illumine le penser authentique. [...]*<sup>31</sup>

Parce qu'il a vécu dans l'« oubli de l'être », Lord Chandos « connaît » l'*aletheia*, cette tension entre (se) montrer et (se) cacher, entre (se) montrer par le fait même de (se) cacher, mais à la différence du « dernier » Heidegger, s'effaçant derrière Hölderlin, Lord Chandos, s'il a conscience d'accéder à la *Lichtung*, affirme en même temps être privé des mots pour le dire, puisque le langage tel qu'il l'a pensé et pratiqué jusqu'à maintenant est aliénant, étranger, sourd à la « présence ». Mais les privilèges de la fiction sont tels que Hofmannsthal a trouvé lui les mots dont Lord Chandos a cru devoir constater que désormais ils le fuient. C'est dire que Hofmannsthal a accédé pour ce texte à ce que Heidegger a seulement pressenti :

*Car la pensée (das Denken), dans son dire, porte seulement au langage la parole inexprimée de l'Être.*

*La tournure ici employée : « Zur Sprache bringen », « porter au langage » est désormais à prendre en son sens littéral.*<sup>32</sup>

L'accès à ce que l'on appelle la « création artistique », ici refusé, là accordé, refusé à Lord Chandos et, semble-t-il, à Heidegger, accordé à Hofmannsthal, devient la pierre de touche, pour autant que l'art ne consiste pas à dire, mais à laisser dire en se voulant d'abord à l'écoute, comme si en cette affaire l'attention était première, renvoyait à ce que Merleau-Ponty appelle dans *L'Œil et l'Esprit* tantôt un « mystère de passivité », tantôt un « secret de préexistence », et « le reste », à savoir l'invention, l'originalité dans le traitement du sujet, les contraintes ou les routines d'un genre... secondaire.

### Des actants sous influence

Les actants, indépendamment de leur constitution théorique plus ou moins fortuite (Propp, Tesnière, Souriau, Greimas), sont définis par leur engagement dans la narrativité sur le plan figuratif, et sur le plan figural par l'inflexion polémique, adversative attribuée par Greimas aux structures profondes<sup>33</sup>. Depuis, trois données ont retenu l'attention : l'hypothèse du schématisme tensif, résumée par la « coalescence » de l'intensité, le sensible, et de l'extensité, l'intelligible ; la nécessité d'une sémiotique de l'intervalle en tant que clef d'accès à l'ascendance et à la décadence tensives ;

enfin la tension prometteuse entre syntaxe implicative et syntaxe concessive. Ces trois directions sémantiques ne sont pas sans conséquence pour l'actant. Trop succinctement sans doute, deux points se détachent : (i) la dualité des dimensions intensive et extensive se traduit pour l'actant sujet par une relative spécialisation : eu égard à l'intensité, le sujet est un sujet sensible, sentant, soucieux de mesurer ce qu'il ressent, donc plutôt un *patient*; eu égard à l'extensité, le sujet, dans la mesure où il opère, incessamment et souvent à son corps défendant, par tris et mélanges, plutôt un *agent*; (ii) les valences et les sub-valences assurent une précieuse transition entre les dimensions ordonnant l'espace tensif en sa globalité et les actants définis par leur adresse, leur localité, leur *quelque part* dans ce même espace tensif.

#### *Distensions du sujet*

Ce qui fait problème, c'est, nous semble-t-il, la délicatesse du sujet telle qu'elle ressort de ces pages. Le sujet est inscrit dans l'espace tensif qu'il projette, si bien que les catégories tensives, à moins que la légitimité de cette exception ne soit dûment justifiée, s'appliquent *aussi* au sujet. En concordance avec la schizie de la tensivité en [intensité *versus* extensité], nous scindons le sujet en sujet *sensible* selon l'intensité et en sujet *praxique* selon l'extensité, le premier préoccupé d'abord de ce qu'il *ressent*, le second d'abord de ce qu'il *fait* et *défait*:

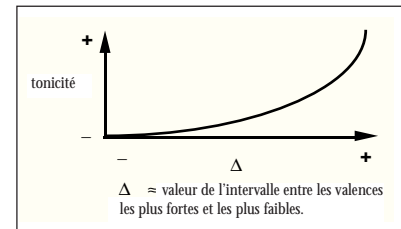
[*sujet sensible* *versus* *sujet praxique*]

Si nous considérons le sujet sensible en le rattachant aux valences extrêmes [éclatant *versus* faible], nous accédons au couple :

[*sujet extatique* *versus* *sujet équanime*]

Ces sujets ne sont pas définis par une position, mais par leur statut structural : le sujet extatique obéit à la *complexité* structurale : [éclat + faiblesse] et se présente en discours comme un sujet selon l'alternance [tantôt..., tantôt...], comme il le remarque lui-même : « Mais quand cet étrange enchantement m'abandonne, je ne sais plus rien dire à son sujet [...] ». De son côté, le sujet équanime est plutôt un sujet selon la *neutralité* structurale : [ni éclat + ni faiblesse] ; Lord Chandos, pour désigner cette complexion, parle d'« engourdissement de son être », mais le point est malaisé puisque si ces deux régimes de valences ne sauraient communiquer l'un avec l'autre, néanmoins chacun peut devenir

pour l'autre un point de vue. Ces sujets sont donc définis par la valeur de l'intervalle qu'ils parcourent, qu'ils « discourent ». Rousseau, à partir des extraits que nous avons produits, est un bon représentant du sujet équanime, défini en priorité par le jeu de ses valences tensives, même si un syncrétisme, à démêler, superpose la bassesse des valences de tonicité et leur localisation dans l'espace tensif :



Si cette corrélation était vérifiée par ailleurs, elle signifierait que les écarts propres à la « cyclothymie », dont tout un chacun est susceptible, augmentent à mesure que l'on s'approche des valences les plus hautes de la thymie – ce qui n'est pas, loin s'en faut, contre-intuitif.

#### *Portrait du sujet extatique*

Il nous incombe maintenant d'aborder la description du sujet extatique, puisque nous avons admis que c'est de cette possibilité que Lord Chandos se montre dans le monde d'aujourd'hui le plus proche. L'affaire est simple et malaisée à la fois : elle est simple en ce sens que le sujet *doit* reproduire le partage de la dimension de l'intensité en sous-dimensions :

[*tempo* *versus* *tonicité*]

elle est malaisée en ce sens que ce clivage du sujet en :

[*sujet sidéré* *versus* *sujet tonalisé*]

n'est pas conforme à nos habitudes, à nos routines mentales. Nous avons retenu le terme de *sidéré* d'abord en raison de sa définition selon *Le Micro-Robert* : « Sidérer. v. tr. *Fam.* Frapper de stupeur. *Cette nouvelle m'a sidéré*. *Le Littré* ignore le verbe « sidérer », mais mentionne le substantif « sidération » :

1. *Terme d'astrologie. Influence subite attribuée à un astre, sur la vie ou la santé d'une personne.*
2. *Terme de médecine. État d'anéantissement subit produit par certaines maladies, qui semblent frapper les organes avec la promptitude de l'éclair ou de la foudre, comme l'apoplexie; état autrefois attribué à l'influence malfaisante des astres.*

*Le Grand Robert* modernise et dramatise la définition du *Littre*:

1. Astrol. *Action subite de l'influence d'un astre sur la vie, la santé d'une personne*. 2. Méd. *Anéantissement subit des forces vitales avec état de mort apparente (notamment sous l'effet d'un agent électrique)*. Sidération de l'apoplexie, d'une grave dépression mentale.

En intensité, le verbe «sidérer» comporte à l'évidence une valence de *soudaineté* qui est l'humaine limite de la célérité, c'est-à-dire que le sujet, incapable d'entrer en synchronie avec le survenir, *s'arrête!*<sup>34</sup> et mesure une précipitation qui pour lui-même a valeur de recul: «Influence *subite*... État d'anéantissement *subit*... Action *subite*... Anéantissement *subit*...». L'existence est ainsi à la merci du *tempo*, ou encore, ainsi que l'indique Valéry, le *tempo* s'impose comme le «facteur d'existence»<sup>35</sup> – ou d'inexistence!

Ceci n'est pas sans conséquence pour l'extensité, c'est-à-dire le regroupement conventionnel, ou occasionnel, des grandeurs en classes; au titre du *pouvoir-faire* qu'on leur accorde, l'astrologie et la médecine appartiennent à la même classe de grandeurs, parce qu'elles présentent la même identité valencielle, ici l'attribution – apparemment divinissante – de l'instantanéité au *pouvoir-faire* propre à certains agents, qu'ils soient supra ou infra-humains. Un point mérite d'être relevé. L'appartenance de telles grandeurs à la même classe permet au *Littre* d'assimiler, sans plus de précautions, les vitesses des actants de contrôle (Fontanille) puisque, de certaines maladies, il affirme qu'elles «semblent frapper les organes avec la *promptitude* de l'*éclair* ou de la *foudre*» mais, de son côté, Durkheim admet le même glissement :

*Un individu entre-t-il en contact avec elles* [les forces impersonnelles des cultes totémiques] *sans avoir pris les précautions convenables ? Il en reçoit un choc que l'on a pu comparer à l'effet d'une décharge électrique.*<sup>36</sup>

La classe au titre de l'extension et telle métaphore au titre de la restriction imposent un renversement de la détermination: la foudre du divin, la foudre de l'apoplexie, la foudre de la «présence» pour Hofmannsthal donnent, après renversement, le divin de la foudre, de l'apoplexie, de la «présence» et dégagent, ce faisant, un paradigme ignoré du dictionnaire. Selon la même perspective, il semble urgent de distinguer entre deux espèces de métaphores: (i) les métaphores

paradigmatiques qui ont pour assiette les définitions des grandeurs, dont elles extraient un trait sémantique; deux grandeurs possédant chacune, par exemple, le trait/circularité/ sont «métaphorisables»; les enfants exploitent sans ménagement cette possibilité; (ii) les métaphores syntagmatiques qui ont pour assiette les syntagmes possédant un élément commun qui devient dès lors le catalyseur d'une identité non soupçonnée pour les deux éléments différents. L'«image» dans la définition proposée par P. Reverdy ressortit à la deuxième espèce<sup>37</sup>.

Pour désigner le sujet selon la tonicité, nous empruntons à G. Bachelard le terme de sujet «tonalisé». Deux difficultés sérieuses se font jour: (i) les termes «sidéré» et «tonalisé» sont spécifiques pour autant qu'ils désignent des sujets affectés par des valences *extrêmes*, pour poser la genericité, nous avançons, faute de mieux, les expressions: «sujet selon la vitesse» et «sujet selon la tonicité»; (ii) l'intensité sémiotique étant, fort probablement, le *produit* de la vitesse par la tonicité, comment atteindre chacun de ces sujets selon sa caractéristique? une possibilité de solution apparaît: si le *tempo* et la tonicité ne sont pas suspensibles, puisqu'ils sont le tuf même de notre devenir, ils sont cependant neutralisables selon l'acception structurale de ce terme, ce qui correspondrait à l'*uniformité* pour le *tempo*: [ni accélération + ni ralentissement], et pour la tonicité à la *stabilité* tonique: [ni augmentation + ni diminution]. Pour cette sous-dimension, la stabilité demeure distincte de l'équanimité, laquelle admet certes le trait /stabilité/, mais pour des valences toniques faibles.

Puisque nous devons à G. Bachelard le terme de «tonalisation», il est conséquent de le suivre dans sa description. Le sujet «tonalisé» présente, sous bénéfice d'inventaire, deux caractéristiques: (i) ce sujet est un sujet *enthousiaste*:

[...] *au lieu de chercher la qualité dans le tout de l'objet, comme le signe profond de la substance, il faudra la chercher dans l'adhésion totale du sujet qui s'engage à fond dans ce qu'il imagine*<sup>38</sup>;

(ii) le sujet «tonalisé» apparaît comme le *gardien de l'excès*, c'est-à-dire le représentant d'une forme de vie plausible qu'il est possible de situer d'un point de vue sémiotique: avec le recul que procure la durée, il apparaît que la sémiotique greimassienne a d'une part démonté et démontré la *nécessité* interne de la narrativité du modèle proppien, d'autre part généralisé ce modèle. Toutefois, pour les sciences dites hu-



maines, la nécessité n'emporte pas l'universel, mais son partage. De la narrativité proppienne, nous aimerions souligner qu'elle intervient «en aval», c'est-à-dire qu'elle assiste à la survenue du manque, *puiselle* entreprend sa résolution, si bien qu'on pourrait lui faire remarquer qu'elle a, en fin de compte, pour objet son propre aveuglement. Examiné à ce seul point de vue, le sujet tonalisé semble soucieux d'intervenir «en amont»: il n'intervient pas *après*, mais *avant*; il ne met pas fin au manque, mais s'efforce de le *prévenir*:

*Ainsi le sens commun ne s'y trompe pas qui répète, suivant le poncif, que les vrais poètes nous font «vibrer». Mais si ce mot a un sens, il faut précisément que le trop rappelle le pas assez, et que le pas assez soit tout de suite comblé par le trop.*<sup>39</sup>

Dans la mesure où Bachelard fait, dans le même chapitre, une allusion rapide à *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, nous sommes fondé à dire que le sujet tonalisé n'est pas un étranger pour l'«exalté dionysiaque».

#### *Portrait du sujet équanime*

Le sujet équanime, dont le Rousseau des *Rêveries* nous paraît un bon représentant, doit, jusqu'à l'administration du démenti, reproduire la division de l'intensité en sous-dimensions. Eu égard au *tempo*, le sujet équanime s'avère un sujet selon la *lenteur*, sinon le repos; il a pour objet la permanence, la persistance, pour autant qu'elle repousse toute détermination; le sujet selon la lenteur vise le miracle – oublié – de l'allongement, de la perpétuation du temps<sup>40</sup>: «De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu». Ainsi que Rousseau l'indique, ce ne sont pas les noms et les verbes qui guident le sens, mais ici la conjonction de subordination *tant que* que *Le Micro-Robert* traduit par *aussi longtemps que*. C'est d'ailleurs en vertu d'une «détermination» (Hjelmslev) authentiquement grammaticale que la *durée* au titre de variable «détermine» la lenteur au titre de constante. Du point de vue de la tonicité, le sujet équanime est un sujet bien malaisé à cerner dans notre propre univers de discours. Nous admettons, toujours à l'écoute de Rousseau, que le sujet équanime est un sujet *quiet*, «[jouissant...] de rien sinon de soi-même et de sa propre existence». On songe bien sûr au «principe de Nirvâna» cher à Freud, guère suivi sur ce point. Peut-être sommes-nous placé dans l'obligation de regarder en face

un oxymoron particulièrement résistant: «le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection». Comme si la sensorialité en cette extrémité ne délivrait pas une sensation, mais manifestait seulement sa propre et continue possibilité<sup>41</sup>. Un fragment des *Cahiers* nous le donne à entendre:

*Le Silence – terme qui représente la continuité de la fonction auditive. L'audition=0, mais l'audibilité existe et est perçue – sous forme d'attente. Perception d'un pur pouvoir d'entendre – manque de réponse. Sentir qu'on ne sent pas [...]*<sup>42</sup>

Si la forme du contenu propre au sujet quiet nous échappe en partie, Bachelard nous donne une indication précieuse de la forme de l'expression, quand il précise que le «psychisme» du sujet selon le repos est «involutif»:

*Pris dans ses aspects humains, le repos est dominé nécessairement par un psychisme involutif. Le repliement sur soi ne peut pas toujours rester abstrait. Il prend les allures de l'enroulement sur soi-même, d'un corps qui devient objet pour soi-même, qui se touche soi-même. Il nous était donc possible de donner une imagerie de cette involution.*<sup>43</sup>

La réflexivité dans le plan du contenu aurait pour manifestante une morphologie bien caractérisée. Bien qu'il soit quelque peu contradictoire de préciser ce que l'on ne comprend pas, nous avancerons l'hypothèse suivante: l'existence sémiotique serait *commutative*, marquée par des retournements majeurs qui ne seraient saisis et démêlés qu'après coup parce que la syntaxe implicative a fait place subitement, sans s'annoncer, à la syntaxe concessive qui est la «mère» de l'étonnement et de la surprise; ces configurations ne nous font pas sortir de la syntaxe: elles nous font changer de syntaxe! Que se passe-t-il *exactement* quand la tonicité s'amenuise? Selon la syntaxe implicative, il ne se passerait justement *rien*! il ne devrait rien se passer, mais, dans ces régions de l'espace tensif définies par des valences extrêmes, ce rien devient, par concession, *quelque chose*! Le fragment des *Cahiers* le suggère: l'interruption de la fonction fonctionne<sup>44</sup>, fomentant un *je-ne-sais-quoi* fascinant:

*[...] mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort.*<sup>45</sup>



### Transition du sujet sensible vers le sujet praxique

Cependant le sujet sensible est forcément aussi un sujet praxique, un sujet qui *intervient*, c'est-à-dire qui enchaîne une visée à une saisie. Bachelard précise – en termes de valences – le paradigme :

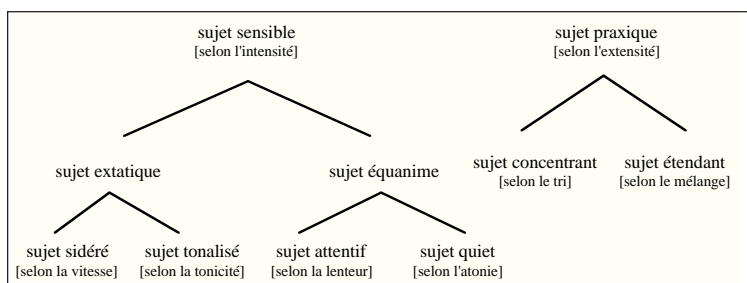
*Cette tonalisation du sujet, il semble qu'elle ait deux dynamiques différentes suivant qu'elle se produit dans une sorte de tension de tout l'être, ou, au contraire, dans une sorte de liberté toute détendue, tout accueillante, prête au jeu des images finement rythmanalisées.<sup>46</sup> [...] Et ces rythmes sont lents, livrés précisément à celui qui veut les vivre lentement, en savourant son plaisir.<sup>47</sup>*

Le sujet «tonalisé» est un sujet qui, refusant la spécialisation sensorielle, promeut la transitivity d'un sens vers un autre, même s'il est très probable que cette transitivity n'échappe pas au conditionnement culturel, que l'«imagination», telle que Bachelard la conçoit, doit impérieusement récuser : «Les correspondances sensibles apparaissent alors non pas à la base, mais aux sommets psychiques des différents sens»<sup>48</sup>.

Si maintenant nous envisageons le sujet équanime, il se présente comme un sujet que nous dirons en première approximation *pénétrant* ; en effet, le verbe «pénétrer» en français syncrétise une morphologie spatiale désignant le passage canonique d'une extériorité à une intériorité et un *faire* analytique : «parvenir à connaître, à comprendre d'une manière poussée». Le sujet pénétrant, opérant par tris successifs, est un sujet *concentrant*, tandis que le sujet «tonalisé» du *faire* synesthésique, opérant par mélanges, est un sujet *étendant*.

Comme ces correspondances sont loin d'être canoniques, il paraît préférable de convoquer la fonction sémiotique : le sujet selon l'atonie est un sujet qui s'accommode de la spécialisation sensorielle, tandis que le sujet selon la tonicité exige qu'«un *sens* [soit excité] par un autre *sens*». La tonicité au titre de manifestée qui toujours se dérobe a pour manifestante cette possibilité de transgression sensorielle.

Les distinctions proposées se laissent ainsi regrouper :



### Profondeur du sujet savourant

La présence de la configuration du *savourement* dans la même citation va nous permettre de préciser le portrait du sujet selon l'atonie. *Le Micro-Robert* propose du verbe «savourer» la définition suivante : «1. Manger, boire avec toute la lenteur et l'attention requises pour apprécier pleinement. 2. Apprécier en prolongeant son plaisir». Cette définition «sémiotisante» comporte au moins plusieurs enseignements profitables.

En premier lieu, les définitions des dictionnaires ont, à leur corps défendant, rapport aux valences tensives, sous une précision cependant : les valences peuvent, comme par faveur insigne, être *flagrantes* et, dans ce cas, l'analyse se hausse jusqu'à la transparence, c'est-à-dire à la paraphrase ; ou bien être *converties* et, dans ce cas, l'analyse, comme suite de médiations, recouvre ses droits ; ainsi, pour fixer les idées, la première définition de «savourer» manifeste la valence de lenteur qui relève de la sous-dimension du *tempo* ; la seconde définition envisage la durée et se propose, par implication, d'*allonger le bref*.

Le second point concerne la pertinence de la notion de valence ; selon Saussure, la linguistique, telle qu'il la concevait, était caractérisée par le primat, sinon l'exclusivité, du point de vue<sup>49</sup> : au commencement est le point de vue, si bien qu'il n'y a pas de grandeurs subsistant indépendamment d'un point de vue déclaré, mais uniquement des grandeurs en attente d'un point de vue. Dans le cas qui nous occupe, et sans traiter ici la question au fond, nous admettons que le sens doit être atteint en *positivité*, ce qui signifie que les contraires doivent, en dernière instance, être saisis en identité. Cette identité, nous la formulons en deux temps : en premier lieu, les valences appartenant à un gradient orienté, une valence est définie par sa *direction* ; en second lieu, cette direction doit être *en progrès*, de sorte que la lenteur est dépréciée si elle est saisie comme vitesse décroissante, mais elle devient appréciable et appréciée si elle est vécue comme lenteur croissante, «majestueuse», mystérieusement gratifiante ; ainsi, dans le poème en prose, *L'Invitation au voyage*, Baudelaire écrit :

*Oui, c'est dans cette atmosphère qu'il ferait bon vivre, – là-bas, où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur avec une plus profonde et plus significative solennité.*

La recette pour opérer un semblable retournement est simple, puisqu'elle consiste à substituer le *plus de moins* au *moins de plus*.

Enfin, elle confirme que l'évolution diachronique est largement prévisible dès que l'on y songe un peu : en intensité, le destin des valences intensives est *décadent*; imperceptiblement, le lexème se dirige vers son amenuisement, sinon son « extinction », comme le montre l'exemple bien connu du verbe « navrer » qui, dans la *Chanson de Roland*, est employé pour les blessures infligées à l'épée et qui aujourd'hui est d'un usage tout à fait convenu, c'est-à-dire creux ; de sorte que c'est moins de « disette » que la langue souffre, comme on le pensait au XVIII<sup>e</sup> siècle, que de *langueur*; le lexème va, par projection métaphorique, de la restriction concentrante vers la diffusion étendante ; en vertu d'un principe de constance à méditer, le lexème gagne en extensité ce qu'il perd en intensité, en accent<sup>50</sup> ; enfin, le passage de la première définition à la seconde virtualise, parce qu'il la précipite démesurément, la durée, en montrant comme instantané ce qui a pris « du » temps.

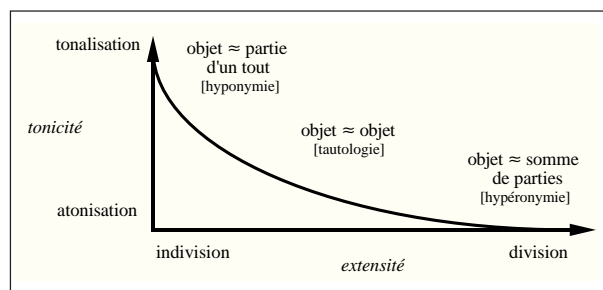
#### *Instabilité discursive de l'objet*

La versatilité du sujet est bien reçue dans notre univers de discours et Greimas lui-même a, si l'on ose dire, apporté à ce motif la caution de la sémiotique en posant que « les sujets d'état sont par définition des *sujets inquiets* et les sujets de faire, des *sujets velléitaires* »<sup>51</sup>, mais il en va à peu près de même pour l'objet.

#### *Vicissitudes de l'objet*

Dans la mesure où nous accordons personnellement aux définitions des dictionnaires courants un crédit supérieur à celui qui leur est couramment accordé, il nous incombe d'envisager le couplage de l'attention et de la lenteur dans la première définition du « savourement » : « 1. Manger, boire avec toute la lenteur et l'attention requises pour apprécier pleinement ». En première approximation, la lenteur procure à l'attention la durée qui lui est indispensable : « On voit que l'attention *consiste à se modifier* pour *accroître une certaine durée* »<sup>52</sup>. En second lieu, l'objet est tributaire de l'ambiance propre au champ discursif à l'instant *t*. Les variations du *tempo* et de la tonicité déterminent pour l'objet deux destins possibles inverses l'un de l'autre : (i) si l'intensité est croissante, l'objet entre en composition avec d'autres ; telle sensorialité spécialisée fait place à la « bi-sensorialité » : tantôt « l'œil écoute » selon P. Claudel, tantôt l'« oreille voit », comme dans l'audition colorée devenue un jeu de salon dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; en un mot, l'accélération

et la tonalisation seraient *associatives*, (ii) à l'inverse, le ralentissement et l'atonisation seraient *dissociatifs* et, selon une formule empruntée à Valéry, ils substituerait une « pluralité » à une « unité », ou bien une « pluralité plus grande » à une « pluralité moindre »<sup>53</sup>. Contrairement à l'idée reçue, la *labilité* de l'objet n'est pas moindre que celle des sujets et l'apparaître de l'objet entre ainsi dans la dépendance des caractéristiques momentanées du champ discursif :



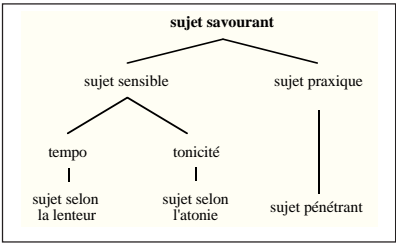
Si ces changements peuvent être considérés comme simplement « arithmétiques » dans le plan de l'expression, ils doivent être regardés comme *commutatifs* dans le plan du contenu et, en ce sens, « poétiques » ; à cet égard, on ne peut que donner raison à Merleau-Ponty quand il affirme la *créativité* de l'attention :

*Ainsi l'attention n'est ni une association d'images ni le retour à soi d'une pensée déjà maîtresse de ses objets, mais la constitution active d'un objet nouveau qui explicite et thématise ce qui n'était offert jusque là qu'à titre d'horizon indéterminé.*<sup>54</sup>

Le paradigme de cette « nouveauté » est donc celui-là même de l'*événement* et du *repos* : (i) selon l'événement, l'« image » en poésie, le « collage » en peinture, « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (Lautréamont) viennent occuper le champ discursif ; (ii) selon le repos, la compacité circonstancielle, provisoire de l'objet, se retire et fait place à une stratification de nuances délicates, à une « verticalité » selon Bachelard :

[...] *Edmond Jaloux nous fait sentir dans un vieux vin, dans un vin « dépouillé », « plusieurs bouquets superposés ». En suivant l'écrivain, nous allons reconnaître toute la verticalité d'un vin. Ces « bouquets superposés », de plus en plus délicats, ne sont-ils pas à l'opposé d'un vin qui aurait un « arrière-goût » ? Ce sont les bouquets superposés qui nous disent une hauteur substantielle faite d'un appel d'images, des images les plus ténues, les plus lointaines.*<sup>55</sup>

Nous pouvons achever le portrait sémiotique du sujet savourant :



### Tâches élémentaires du sujet praxique

Si le sujet selon l'intensité, le sujet sensible, est défini par les délicatesses qu'il ressent, le sujet selon l'extensité, le sujet praxique, comme nous avons proposé de le dénommer, est caractérisé par les opérations dont il est capable et dont nous avons déjà touché un mot. Comme nous nous écartons quelque peu de notre propos, la lecture du texte de Hofmannsthal, nous nous en tiendrons aux propositions suivantes: (i) les *opérations* canoniques sur la dimension de l'extensité sont le *tri* et le *mélange*, le tri dégageant des valeurs d'absolu, le mélange, des valeurs d'univers; (ii) à partir des travaux de F. Bastide<sup>56</sup> et d'A.J. Greimas<sup>57</sup>, nous introduisons, au titre de corrélats paradigmatiques des opérations, les *grandeurs*, et pour ces dernières elles-mêmes nous distinguons entre la *cohésion*, définie par son homogénéité, et la *cohérence*, définie par son hétérogénéité, l'une comme l'autre stabilisées. Avant de poser les «intersections» constitutives des objets, il convient de définir d'un mot les opérations et les grandeurs: (i) le tri et le mélange ont affaire au commerce de la division et de l'indivision; (ii) la cohésion signifie ici que la grandeur est «pure», qu'elle ne comprend que le *même*; la cohérence indique l'existence d'un *partage* entre le *même* et l'*autre*. Le rabattement des opérations sur les deux types de grandeurs mentionnées produit quatre configurations extensives en principe interdéfinies: le broyage, l'analyse, la solidification et l'amalgame; les dénominations sont discutables en raison des syncrétismes toujours possibles; enfin nous avons porté entre crochets les catégories mentionnées par F. Bastide dans son étude. Soit :

opérations grandeurs	tri indivision → division	mélange division → indivision
cohésion [même (1) / autre (0)]	broyage [pulvérisation]	solidification [massification]
cohérence [même (n) / autre(1-n)]	analyse [concentration]	amalgame [expansion]

Sous les réserves suivantes, à savoir d'une part que d'autres catégories, telles que la récursivité et la réversibilité ne sont pas prises ici en considération, d'autre part que le tri et le mélange soient ici entendus comme termes génériques, il est possible de décrire les activités ordinaires du sujet praxique: (i) le broyage, la trituration défont la consistance d'un «corps» en le réduisant à l'état dit poudreux; (ii) la solidification a pour programme de base le passage, ou le retour, de l'état poudreux à l'état solide; elle demande souvent l'ajout d'un catalyseur, selon l'acception physique de ce terme; (iii) l'analyse s'attaque à la cohérence d'un composé en vue d'établir la liste de ses ingrédients; (iv) l'amalgame rapproche et fond ensemble des grandeurs diverses, soit pour obtenir un composé nouveau, soit pour reproduire un composé existant et procurer ainsi un produit dit «de synthèse».

### Pour finir

La sémiotique, guidée, contrainte par la «monotonie» (Propp) de son objet, atteint des récurrences, dégage des motifs de tous ordres, mais est-elle à même de changer, de «sublimier» ces motifs en *raisons*? La réponse est suspendue à la définition du concept de raison. Du point de vue tensif, nous entendrons ici par raison le renvoi à un paradigme minimal associant et opposant des *tensions résolues* à des *tensions non résolues*. Sous ce préalable sans doute hâtif, nous avançons l'hypothèse selon laquelle Lord Chandos «souffre» de deux non-résolutions distinctes. La première, transitive, concerne la relation entre systèmes, la seconde, réflexive, est interne au système optimal propre au monde d'aujourd'hui.

### Tension transitive

Le monde d'autrefois est un monde aristocratique, affirmant le prestige des valeurs d'absolu éclatantes et concentrées et corrélativement le mépris à l'égard des valeurs d'univers en principe mesurées et diffuses, mais disqualifiées comme «bourgeoises», «sentant la roture»... Du point de vue modal, le monde d'autrefois a pour assiette le parvenir de sorte que le sujet aristocratique, guidé par l'«honneur», doit mériter ce qu'il a reçu et s'employer de son mieux à augmenter une «gloire» célébrée, entre autres, par Corneille. Le monde d'aujourd'hui, dirigé par le survenir et la détonation de l'affect, se propose au fond de concilier l'éclat extrême propre aux valeurs d'absolu et la diffusion extrême propre aux valeurs d'univers, mais si l'éclat est bien réalisé, puis potentialisé:

[...] *je me détourne ensuite de ce lieu, en silence, puis, des semaines plus tard, apercevant ce noyer, passe près de lui avec un timide regard de côté* pour ne pas effaroucher le sentiment laissé par le miracle qui souffle là, *autour du tronc, ne pas chasser ces frissons autres que terrestres pesant encore dans le voisinage de ces broussailles*.<sup>58</sup>

La diffusion extrême demeure actualisée, le passage, décisif sur la dimension de l'extensité, du «je» au «nous» :

*J'ai alors l'impression que mon corps est constitué uniquement de caractères chiffrés avec quoi je peux tout ouvrir. Ou encore que nous pourrions entrer dans un rapport nouveau, mystérieux, avec toute l'existence, si nous nous mettions à penser avec le cœur*

est présenté comme une improbable éventualité. De sorte que le monde d'aujourd'hui finit par reproduire, aggravée, la structure discriminante propre aux valeurs d'absolu régissant le monde d'autrefois dont Lord Chandos a pris tacitement congé. À deux détails capitaux près : les valeurs nouvelles immanentes au monde d'aujourd'hui ne sont pas plus partagées que les valeurs traditionnelles gouvernant le monde d'autrefois. En second lieu, elles ne sont peut-être pas partageables : les retrouvailles avec autrui supposent une concordance des expériences sensibles qui est difficilement pensable sans d'abord l'autorité d'une transcendance, dont Lord Chandos dénie, sans s'y attarder, l'existence : «[...] j'ai envie d'éclater en paroles dont je sais, les eussé-je trouvées, qu'elles auraient terrassé ces chérubins auxquels je ne crois pas [...]» ; sans ensuite la *stabilisation* de la fonction sémiotique :

*Nul d'entre eux, devant sa porte et la casquette à la main, quand je passe à cheval, le soir, ne soupçonne [...] que mon regard [...] cherche, parmi tous ces objets misérables et grossiers de la vie paysanne, celui, posé ou appuyé et n'attirant point l'œil, dont la forme insignifiante, dont la nature muette peut devenir la source de ce ravissement énigmatique, silencieux, sans limite.*

Le passage relatif à l'affrontement entre Domitius et Crassus va dans le même sens : Lord Chandos présente certes Crassus «comme un double de [lui]-même [...] par-dessus le précipice des siècles», mais ce passage en extensité de «un» à «deux» ne fait pas, loin s'en faut, un «nous».

### Tension réflexive

La seconde tension est interne au système contraignant le monde d'aujourd'hui et elle justifie, nous semble-t-il, la précédente. La syntaxe caractéristique d'un système décadent, c'est-à-dire un système inauguré par la déflagration du survenir, aligne tendanciellement deux macro-séquences :

*sommation*  
[exclamative]
*résolution*  
[déclarative]

Comme les termes adoptés le suggèrent, dans la perspective d'une prosodisation du contenu, la sommation<sup>59</sup>, correspond au moment, relativement mystérieux, de l'accent. Du point de vue tensif, l'accent est du ressort de l'exclamation, laquelle apparaît comme la *limite* du discours<sup>60</sup>. *Le Micro-Robert* donne de «s'exclamer» la définition suivante : «Proférer des cris ou des paroles en exprimant spontanément une émotion, un sentiment». Le «cri» et la «parole», disjoints sous tel régime affectif, commutent l'un avec l'autre, comme si l'un – sous certaines circonstances reconnues comme des conditions – valait l'autre. Les prédicats communément admis de l'accent correspondent point par point aux catégories tensives et l'on est en droit de considérer que l'accent les sature :

intensité		extensité	
tempo ↓ soudaineté	tonicité ↓ tonalisation	temporalité ↓ brièveté	spatialité ↓ localité

La sommation, laquelle confère enfin à l'exclamation sa portée sémiotique, opère une syncope de la discursivité «prosaïque». Lord Chandos insiste sur le fait que son «aphasie» est double : elle est contemporaine de l'extase, puisqu'il qualifie son «ravissement» d'«énigmatique, silencieux, sans limite», mais la résolution expectée, la reprise par la parole n'advient pas dans la mesure où la sommation euphorique n'a pas été *potentialisée* :

*Mais quand cet étrange enchantement m'abandonne, je ne sais plus rien à son sujet ; je ne pourrais pas davantage alors expliquer au moyen de paroles raisonnables en quoi consistait cette harmonie qui nous traversait, le monde entier et moi [...].*

Mais un peu plus loin, Lord Chandos laisse entendre que, quand bien même la potentialisation adviendrait, les langues de référence ne lui seraient d'aucun secours, car il songe, après ou parallèlement à Baudelaire<sup>61</sup>, à «une langue dont



pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent [...]».

Toutefois, les choses sont un peu plus compliquées : tardive, nocturne et intermittente, la figure de Crassus vient médiatiser la coupure entre un présent oublieux et une mémoire restauratrice :

*L'image de Crassus est parfois présente, la nuit, dans mon cerveau comme une écharde autour de laquelle tout suppure, bat et bout [...] Ce sont également des vertiges, mais de ceux qui ne semblent pas, comme les vertiges du langage, conduire dans l'immensité sans fond, mais pour ainsi dire en moi-même et au sein le plus profond de la paix.*

Lord Chandos n'imagine pas, comme le narrateur de *La Recherche*, que la mémoire tant « volontaire » qu'« involontaire », même si les mérites de la seconde surpassent en intensité ceux de la première, puisse venir à bout de l'oubli. Si l'on fait abstraction de la préterition inhérente à la fiction selon laquelle on a rarement aussi bien *dit* l'impossibilité de *dire* une solution de continuité éloigne ici l'un de l'autre le [re]dire du *sentir*. Ce passage n'est pas non plus sans rappeler le fragment suivant d'*Une saison en enfer* : « C'est la vision des nombres. Nous allons à l'*Esprit*. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire »<sup>62</sup>.

Comment interpréter d'un point de vue sémiotique la persistance de ces tensions non résolues ? En effet, l'accession au « plus profond de la paix » est un *moment* parmi d'autres marqués par l'« horreur », comme dans le cas du poison administré aux rats. Nous admettons en première approximation que le paradigme élémentaire des formes et des destins de vie comprend des formes de vie définies par l'occupation d'une place *unique* dans l'espace tensif et des formes de vie définies par des déplacements, des allers et retours entre *plusieurs* places, ces places étant définies par les valences différentielles que, sous bénéfice d'inventaire, nous discernons. Lord Chandos vit non seulement le clivage entre le monde d'autrefois, devenu le monde de l'absence, et le monde d'aujourd'hui, mais si ce dernier s'avère certes un monde de la présence, c'est d'une présence « spasmodique », « critique », en ce sens que cette présence est privée de son extensité temporelle, à savoir la *permanence*. À l'opposé de ceux de Rousseau dans la *Cinquième promenade*, les vécus extatiques auxquels Lord Chandos accède sont – en vertu d'une déclinaison tensive autoritaire – vifs, aigus, inter-

mittents, enfin épars. Tout se passe comme si, en possession de cartes maîtresses, il ignorait la règle, la grammaire permettant de bien « jouer », c'est-à-dire de « gagner », en un mot d'être heureux.

## NOTES

17. Nous retenons du *Micro-Robert* les indications suivantes : « 1. Le fait de révéler (ce qui était secret). Information qui apporte des éléments nouveaux, permet d'éclaircir une question obscure. 2. Phénomène par lequel des vérités cachées sont révélées aux hommes d'une manière surnaturelle. 3. Tout ce qui apparaît brusquement comme une connaissance nouvelle, un principe d'explication ; cette prise de conscience. 4. Personne qui révèle soudain de grands talents ». La quatrième acception est une « variété » de la première.

18. Selon P. Valéry : « La vitesse de la pensée devrait être tenue comme aussi significative que celle de la lumière (laquelle a mis de 1675 à 1905 environ pour être mise en valeur). Cette vitesse, propriété de la sensibilité, et qui est relative à d'autres perceptions, entre lesquelles elle se situe, jouerait un rôle dans une vraie "théorie de la connaissance" » (1942) (dans *Cahiers*, tome 1, Paris, Gallimard, 1973, p. 1 100).

19. E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, P.U.F., 1994, p. 285-286.

20. Dans la conclusion de son étude relative à la philosophie de Heidegger, G. Steiner cite un texte de Coleridge qui nous semble en résonance avec les vécus, avec les survenus de Lord Chandos : « As-Tu jamais élevé ton esprit à la considération de l'EXISTENCE, comme simple acte d'exister ? Ne T'es-Tu jamais dit, pensivement, CELA EST, insoucieux en cet instant de savoir si un homme était là, ou une fleur, ou un grain de sable ? En un mot sans référence à telle ou telle modalité ou forme d'existence ? Si Tu es vraiment parvenu à cela, Tu auras senti la présence d'un mystère, qui a dû pétrifier Ton esprit de terreur ou d'émerveillement [...] ». (G. Steiner, *Martin Heidegger*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 202.)

21. « La vitesse maxima dans le monde réel absolu, est celle du réflexe (celle de la lumière est une pure notion, une écriture). Mais pour l'homme il ne peut rien ressentir plus rapide que son changement propre le plus rapide. C'est cette vitesse qu'il faut introduire dans les équations psychologiques universelles. La prendre pour unité. [...] Cette vitesse joue dans toutes nos pensées, elle est impliquée dans toutes nos idées – et il ne peut pas en être autrement ». (*Cahiers*, tome 1, *op. cit.*, p. 805.)

22. P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 123.

23. C'est nous qui soulignons.

24. J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1981, p. 210.

25. L. Hjelmslev, *La Catégorie des cas*, Munich, W. Fink, 1972, p. 128.

26. Ou l'inverse, lorsque *la montagne accouche d'une souris*...

27. Freud présente ce concept comme un « décentrement » et comme un « transfert et déplacement des intensités psychiques des différents éléments. Ce processus est la partie essentielle du travail du rêve », dans *L'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1973, p. 266.

28. E. Cassirer, *Langage et Mythe*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1989, p. 29-30.

29. E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome 2, Paris, Les Éd. de Minuit, 1986, p. 57.

30. J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 102. La lecture conjointe des deux extraits de Cassirer et de Rousseau dégage un point important, à savoir l'antagonisme affirmé comme non surmontable de la « présence » et de la temporalité : la « présence » se déploie aux dépens du temps : « Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de



*succession*, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir». (*Ibid.*) (C'est nous qui soulignons).

31. G. Steiner, *Martin Heidegger*, op. cit., p. 169-170.

32. M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier, 1977, p. 165.

33. Voir C. Zilberberg, «Le schéma narratif à l'épreuve», *Protée*, vol. 21, n° 1, hiver 1993, p. 65-93.

34. Voir C. Zilberberg, «Pour introduire le faire missif», dans *Raison et poétique du sens*, Paris, P.U.F., 1988, p. 97-113.

35. «"Être" plou[r] une pensée, c'est gagner à la course – comme le spermatozoïde qui sera élu. Ainsi la vitesse sera facteur d'existence». P. Valéry, *Cahiers*, tome 1, op. cit., p. 1091.

36. E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit., p. 271. (C'est nous qui soulignons.)

37. Voir note 26. Coïncidence ou nécessité arcane, la définition de l'image par P. Reverdy correspond presque mot pour mot à la conception de l'intuition en mathématique avancée par H. Poincaré: «Parmi les combinaisons que l'on choisira, les plus fécondes seront souvent celles qui sont formées d'éléments empruntés à des domaines très éloignés; et je ne veux pas dire qu'il suffise pour inventer de rapprocher des domaines aussi disparates que possibles; la plupart des combinaisons qu'on formerait ainsi seraient entièrement stériles; mais quelques-unes d'entre elles, bien rares, sont les plus fécondes de toutes». Cité par A. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, Paris, O. Jacob, 1995, p. 243.

38. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1992, p. 81. 39. *Ibid.*, p. 90.

40. Cassirer parle à propos de la religion taoïste de «survie infinie de l'identique», de «répétition illimitée du même», dans *Philosophie des formes symboliques*, tome 2, op. cit., p. 154.

41. Dans son livre *L'Erreur de Descartes*, A. Damasio évoque ce qu'il appelle la «perception de l'état d'arrière-plan du corps» en des termes étrangement consonants avec ceux de Rousseau: «Mais je pense qu'il existe encore une autre sorte de perception de l'état du corps, que je soupçonne d'avoir précédé les autres dans l'évolution. Je l'appelle perception de l'état d'arrière-plan du corps, parce qu'elle a trait à la perception d'un état de fond plutôt qu'à un état émotionnel. Autrement dit, il ne s'agit pas de ressentir une grande émotion à la Verdi ou une émotion cérébralisée à la Stravinski, mais plutôt un niveau minimal de tonalité et de rythme. En fait, il s'agit de la perception de la vie elle-même, de la sensation d'être. [...] Un état d'arrière-plan correspond, au contraire, à l'état du corps tel qu'il se présente entre des émotions» (op. cit., p. 195-196.). La définition de l'émotion proposée par A. Damasio: «[...] l'émotion résulte de la combinaison de processus d'évaluation mentale, simples ou complexes, avec des réponses à ces processus, issues de représentations potentielles. Ces réponses s'effectuent principalement au niveau du corps proprement dit, se traduisant par tel ou tel état émotionnel du corps, mais elles peuvent aussi s'effectuer au niveau du cerveau lui-même [...]» (*ibid.*, p. 183) permet d'envisager une conciliation du point de vue immanent et du point de vue transcendant (Hjelmslev), puisque les valences intensives de *tempo* et de tonicité sont placées, non sans ressemblance sur ce point avec le concept de pulsion en psychanalyse, que Freud place à la lisière du psychique et du somatique. Ce n'est pas tout: en concordance avec les thèses de Valéry relatives à la primauté de la vitesse (voir *infra* les notes 44 et 46), le *tempo* et la tonicité permettent au moi et au non-moi de «communiquer», tantôt clairement, à savoir en synchronisme l'un avec l'autre, tantôt confusément, en asynchronisme.

42. P. Valéry, *Cahiers*, tome 1, op. cit., p. 1155.

43. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 5.

44. Dans le premier chapitre de *La Dialectique de la durée* (Paris, P.U.F., 1993), G. Bachelard évoque à plusieurs reprises le «non-fonctionnement de la fonction» et l'«expérience positive du néant».

45. C'est nous qui soulignons.

46. *Ibid.*, p. 87.

47. *Ibid.*, p. 90.

48. *Ibid.*, p. 87.

49. «Ailleurs il y a des choses, des objets donnés, que l'on est libre de considérer ensuite à différents points de vue. Ici il y a d'abord des points de vue, justes ou faux, mais uniquement des points de vue, à l'aide desquels on crée secondairement les choses». Cité par É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1967, p. 39.

50. La formule pessimiste de Valéry relative à la conscience: «La conscience faite pour défendre l'être le ronge plus tard» (*Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, 1988, p. 169) peut être étendue à la métaphore: elle signifie d'abord un accroissement apprécié d'extensité, puisque le lexème métaphorisant, au lieu d'être strictement réservé à une classe, vient s'appliquer à un terme étranger à cette classe, mais *peu à peu* la continuation de cet accroissement même vaut comme dilution: s'appliquant à tout et à tous, il finit par ne s'appliquer à rien ni à personne...

51. A. J. Greimas, *Du Sens II*, Paris, Les Éd. du Seuil, 1983, p. 102.

52. P. Valéry, *Cahiers*, tome 1, op. cit., p. 919.

53. *Ibid.*, p. 918.

54. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1983, p. 39.

55. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 91.

56. F. Bastide, *Le Traitement de la matière*, *Actes Sémiotiques* IX, 89, 1987. F. Bastide met en avant quatre oppositions directrices: [amorphe vs structuré], [discret vs compact], [expansé vs concentré] et [simple vs composé]; il nous semble que la première [amorphe vs structuré] est en retrait par rapport aux trois autres. 57. A. J. Greimas, «La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur», dans *Du Sens II*, op. cit., p. 157-169.

58. C'est nous qui soulignons.

59. Voir J. Fontanille et C. Zilberberg, *Tension et Signification*, Liège, P. Mardaga, 1998, p. 78-88.

60. Conformément à l'hypothèse toujours reçue selon laquelle les troubles, les dysfonctionnements sont révélateurs des fonctionnements. Cassirer fait état des travaux – anciens – sur l'aphasie du neurologue anglais Jackson, dont les conclusions diffèrent sensiblement de celles qu'a cru devoir formuler par la suite R. Jakobson: «L'observation de ces maladies fait donc directement ressortir qu'il y a deux couches d'expression linguistique parfaitement distinctes et relativement indépendantes l'une de l'autre: la première dans laquelle ne se manifestent que des états intérieurs, la seconde dans laquelle sont «visés» et désignés des états de chose objectifs. Ce sont ces deux couches que Jackson oppose comme langage «inférieur» et langage «supérieur» (*inferior and superior speech*). Seules les expressions du langage supérieur possèdent une «valeur propositionnelle» proprement dite (*propositional value*). Tout notre langage intellectuel a affaire à de telles valeurs qui le dominent et l'occupent complètement; il ne sert pas à exprimer des sentiments et des émotions mais se rapporte à des objets et à des relations entre objets. Or c'est justement cette aptitude à former et à comprendre des valeurs propositionnelles, et non le simple usage des mots, qui subit une atteinte grave ou une suppression totale dans les troubles aphasiques». (*La Philosophie des formes symboliques*, tome 3, Paris, Éd. de Minuit, 1988, p. 241.)

61. À la fin de la troisième pièce des *Fleurs du Mal*, *Élévation*, Baudelaire

n'écrit-il pas: *Derrière les ennuis et les vastes chagrins  
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,  
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse  
S'élancer vers les champs lumineux!*

*Celui dont les pensées, comme des alouettes,  
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,  
– Qui plane sur la vie, et comprend sans effort  
Le langage des fleurs et des choses muettes!*

62. A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1954, p. 221.

# TENSIONS, PARALLÈLES ET INTERFÉRENCES ENTRE TEXTE ET MUSIQUE

## Le cas de *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg

LIEVEN TACK ET STEPHAN WEYTJENS

La réflexion qui sera menée ici s'intéresse aux façons dont texte et musique s'articulent dans *Pierrot lunaire*, œuvre de musique vocale créée par Schoenberg en 1912. Il s'agit d'un ensemble cyclique de vingt et un « mélodrames » : les poèmes allemands (des rondeaux) sont récités par une *Sprechstimme*, c'est-à-dire mi-parlés mi-chantés, avec un accompagnement variable de un à huit instruments. Nous ne toucherons pas au problème de l'inscription de *Pierrot...* dans la tradition mélodramatique et dans l'histoire de la réflexion sur le rapport entre texte et musique que cette tradition héberge. L'analyse des incidences du mode d'énonciation musicale spécifique qu'est la *Sprechstimme*, sur la construction du rapport texte-musique dans cette œuvre, n'entre pas davantage dans notre propos. Si ces questions capitales sont écartées, c'est qu'une analyse préliminaire s'avérerait nécessaire. Elle s'attaque aux interférences musico-textuelles réelles, à leur mode de fonctionnement et à leurs conditions de possibilité. Il nous apparaît que ce n'est que sur fond de cette analyse de base que les autres questions pourront être traitées<sup>1</sup>.

### La problématique musico-textuelle

Par rapport à l'ensemble des œuvres de musique vocale, *Pierrot...* met en avant un certain nombre de particularités relatives au rapport texte-musique. On ne traitera ici que celle qui nous paraît la plus déterminante<sup>2</sup>.

L'œuvre ressortit à la technique de l'atonalité : Schoenberg renonce au système tonal comme principe de structuration musicale. Il se voit dès lors posé devant le problème de fonder une nouvelle continuité musicale. Dans

le système tonal, celle-ci était fondée sur l'opposition tonique-dominante, c'est-à-dire sur une syntaxe culturellement codée et formée par les effets d'attente que crée la dominante, par la mise en suspens de la résolution de la tension et par la satisfaction que procure le bouclage par la tonique. L'absence de ces contraintes formelles confère une plus grande liberté aux œuvres atonales, qui peuvent prendre la forme d'un amalgame hétéroclite de structures musicales. Aux dires de Schoenberg, le problème de l'articulation musicale, qui résulte de l'absence de détermination codifiée, explique que grand nombre de ses œuvres de cette période sont soit des œuvres avec *texte*, soit des œuvres très courtes. Il semble que le texte dans l'œuvre atonale puisse figurer comme un « élément de conjonction » du matériau plus spécifiquement musical<sup>3</sup>.

Il est dès lors possible de soutenir qu'une tension fondamentale est constitutive de la relation texte-musique chez Schoenberg. *Primo*, par son abandon de la tonalité, Schoenberg est porté pour des raisons *structurelles* vers le langage, vers la poésie. Du point de vue de la technique compositionnelle, le texte viendrait répondre à une nécessité musicale. Une menace de *dénaturation* pèse donc sur la musique de Schoenberg, puisqu'il devient virtuellement possible d'interpréter celle-ci, du moins en partie, à partir de son rapport au texte poétique.

*Secundo*, il ne paraît pas exagéré d'affirmer que, suite à l'incongruence de cette menace avec la portée de ses ambitions esthétiques, Schoenberg ne peut prendre pour évidente la relation musico-textuelle en la construisant sur le modèle relativement conventionnalisé de la tradition

postromantique, c'est-à-dire sur un idéal de cohésion formée par une communauté d'ambiance entre le poème et les notes<sup>4</sup>.

Certains éléments de l'analyse de *Pierrot...* peuvent selon nous suggérer qu'à cette tension théorique correspond une tendance à complexifier la relation musico-textuelle par un travail de déconstruction de l'intégration convergente entre les deux systèmes. Texte et musique s'articulent sur le mode d'une relation fracturée et incohérente avec elle-même.

La diversité des modalités d'être-en-présence que le texte et la musique peuvent actualiser crée chez l'auditeur l'impression d'une défiguration de l'union traditionnelle. La musique peut tantôt tendre avec le texte vers un horizon référentiel commun, tantôt se rattacher au texte par la résonance lointaine d'un redoublement ponctuel de la structure, tantôt se développer d'une manière en apparence totalement indépendante. Il faut tirer d'emblée une première conclusion de cet état des choses. L'absence d'un type unifié de relation a pour corollaire la *détextualisation* du texte: celui-ci ne peut construire de rapports avec la musique qu'à partir d'unités segmentées, et non à partir de sa textualité globale, qui consiste en la configuration intégrée des isotopies constitutives de l'interprétation. La différenciation des relations musico-textuelles rend improbable l'existence, au niveau de la textualité, de rapports récurrents entre texte et musique<sup>5</sup>. Au regard de la composition musicale, le texte est frappé d'une stratification en plusieurs versions qui tissent entre elles des relations diverses d'inclusion, d'opposition, de continuité, etc. Dans le cas de *Pierrot...*, ces versions sont au nombre de trois: l'intégrité textuelle des cinquante rondeaux, qui n'est jamais effacée même si elle peut être éclipsée par la mise en musique; la sélection des poèmes par Schoenberg où le texte est en rapport minimal de *contiguïté* avec la musique; l'ensemble des segments textuels qui sont l'objet de véritables relations d'*interférence* et de résonance avec la musique. C'est à ce dernier niveau que notre réflexion s'intéresse.

#### **Le statut de la relation musico-textuelle: un pré-texte fonctionnel**

L'hypothèse de travail propose donc de *différencier* la relation musico-textuelle en plusieurs facettes relativement autonomisables. Deux arguments généraux justifient cette option. D'abord, en dehors de tout rapport à la musique, il est inadéquat de parler du texte comme d'une unité

monolithique: tout texte étant polysémique, il suscite forcément des lectures plurielles. Ensuite, dans sa confrontation à la musique, le texte est autrement susceptible, *en fonction d'une transposition musicale sélective*, de segmentation fonctionnelle de ses composantes. Tout compositeur étant d'abord aussi un *lecteur*, il faudrait faire état dans ce cas, ne fût-ce qu'à titre conjectural, d'un double *parcours interprétatif*<sup>6</sup> dont l'un respecte la textualité globale et dont l'autre redispense les composantes du texte à partir de procédures d'interprétation «musicale».

Selon notre analyse, il résulte de cette deuxième interprétation de *Pierrot...* une constellation de quatre fonctions musicales du texte. Par «fonction musicale du texte» sera entendu ici un opérateur de transposition intersémiotique qui mobilise des paliers du texte que *seule* leur confrontation à la musique permet de délimiter. Ces paliers sont segmentés à partir de *critères non textuels* et peuvent pour cette raison être définis comme des unités intersémiotiques. C'est en ce sens qu'on peut dire ces segments *détextualisés*: leur seule inscription textuelle – ou monosémiotique, mais ce terme est discutable – n'autorise pas leur dégagement comme unités significatives de la relation musico-textuelle. La musique agit sur le texte pour le mettre au profit de la structure musicale. La «fonction musicale» est donc composée du principe qu'à chacun des paliers intersémiotiques le texte fournit à la musique des critères de structuration. Il procure des pré-textes pour que la musique adopte telle articulation plutôt que telle autre.

Le *critère* de la segmentation du texte est toujours fonction de la transposition musicale correspondante. Ce principe est selon nous au cœur de la relation intersémiotique. Niveaux textuels et fonctions musicales sont interdéfinis réciproquement. Voici le tableau des paliers textuels que la musique peut sélectionner dans *Pierrot...*:

- (i) le niveau de la subdivision du texte en strophes, refrains et vers;
- (ii) les tensions syntaxiques formées par les restrictions et régularités formelles mutuellement contraignantes entre les composantes phrastiques (tel début de phrase appelle telle structure syntaxique à l'exclusion de telle autre);
- (iii) la variation et la répétition successive des phonèmes et leur regroupement en unités articulatoires ou «syllabes» qui configurent une structure accentuelle;
- (iv) le niveau sémantique de segmentation et de différenciation des séquences selon les sens dénotés et connotés.

Parmi les fonctions musicales, on distinguera entre une *fonction générale* et deux *fonctions spécifiques*. La fonction générale dont ces paliers peuvent tous être l'objet est la fonction de répétition interne. Elle transpose à la musique des critères de *réurrence*, qui sont spécifiés par le palier du texte qui les fournit. C'est dire que le « contenu » de la fonction relève moins de ses qualités intrinsèques que du niveau textuel qui la génère. Le segment récurrent peut varier de la répétition d'un phonème à la division strophique. La concrétisation de la fonction selon le palier vaut évidemment aussi pour les fonctions spécifiques qui sont rattachées à un ou deux paliers textuels. Plus précisément, une fonction rythmique peut être opératoire au niveau syntaxique et phonétique. Le niveau sémantique peut fournir des critères de structuration à la musique par la fonction spécifique de l'impression référentielle. Nous y reviendrons dans la partie « La transposition référentielle ».

Enfin, pour être complet, ce schéma devrait contenir une dernière fonction, la plus importante peut-être : celle par laquelle la transposition du texte en verbe musicalisé efface ses traces, laisse le texte intact tout en l'intégrant dans la voix musicale. Dans ce cas, aucune saillance particulière n'est saisissable : ni de convergence ni de confrontation<sup>7</sup>.

L'hypothèse de la différenciation en niveaux nous paraît répondre à trois exigences. (i) Elle permet à la théorie de l'intersémiotique de respecter néanmoins le développement indépendant du texte et de la musique, grâce au principe que les zones textuelles et musicales, non différenciées par des critères relevant du système artistique voisinant, ne relèvent pas d'une analyse intersémiotique. (ii) Elle *précise* le mécanisme intersémiotique de la relation musico-textuelle par les procédures de localisation et de fonctionnalisation. (iii) Elle est en accord avec la théorisation globale de Schoenberg selon laquelle la fonction du texte est d'introduire dans l'œuvre atonale une structure, une continuité minimale. Ce statut du texte, tel que Schoenberg en parle dans sa globalité, caractérise ici les quatre paliers dégagés. Ajoutons qu'au regard de leur mise en musique, la puissance sélective des textes littéraires en général peut être renforcée par la régularité et la répétitivité formelle des genres poétiques. La codification stricte du rondeau, même si la rime fait largement défaut dans la version allemande, était probablement en mesure de séduire Schoenberg.

Résumons. Le texte, tel qu'il est lu par l'œil du compositeur exposé à des problèmes compositionnels, fonctionne dans sa virtualité musicale : il est stratifié suivant les conditions de possibilité d'*un étagement* [Gliederung] hiérarchisé des composantes musicales, d'un classement qui aide le compositeur dans son travail d'écriture. La mise à profit de la fonction musicale du texte neutralise la textualité *globale* dans ses composantes syntaxiques, lexicales, isotopiques, dont une partie seulement est musicalement pertinente. La fonction générale du texte est de permettre à la musique de se structurer, de se segmenter. La musique se textualise ; en retour, par sa mise en musique, le texte reçoit d'autres critères de structuration : il devient descriptible à partir de ses paliers musicalement exploitables. La nature *intersémiotique* des rapports entre *palier* textuel et *fonction* musicale consiste précisément en la réciprocité mutuelle de ces entités. Précisons toutefois que celle-ci n'est pas binaire : une même fonction peut relever de deux niveaux textuels différents ; tout comme un niveau peut être fonctionnalisé de plusieurs façons<sup>8</sup>. C'est bien la sélection de ces niveaux textuels, par des critères de l'analyse musicale, qui les transforme en unités intersémiotiques.

### La fonction structurante du texte : le plan formel

Nous regroupons ici les trois premiers paliers du schéma intersémiotique, qui constituent ensemble une fonctionnalité de la « forme » du texte. Nous respecterons l'ordre numérique des niveaux définis<sup>9</sup>.

(i) Au niveau macrostructurel, le schéma du rondeau peut prêter à transposition musicale. En effet, le rondeau est structuré selon un procédé musical en puissance. Ensemble de treize vers, regroupés en deux quatrains et un quintil, le rondeau a la forme circulaire : les vers 1-2 sont répétés aux vers 7-8 et le vers initial est repris une deuxième fois à la fin. Cette structure revêt idéalement une logique qui prescrit la réintégration syntaxique et sémantique du refrain dans le nouveau contexte phrastique. L'alternance de répétition et de variation ainsi générée paraît susceptible de faire écho à des principes de l'écriture musicale.

La transposition musicale de ce schéma se manifeste soit par la reprise du refrain, soit par le respect des unités strophiques. Sans être systématiques, ces correspondances font qu'au passage du texte au refrain à une nouvelle strophe peut répondre dans la musique le bouclage d'une partie ou la reprise des mêmes matériaux musicaux.

(ii) Au niveau microstructurel de la syntaxe, le parallélisme syntaxique entre deux vers successifs peut être reproduit dans la musique. Un seul exemple suffit pour illustrer cela. Les deux premiers vers du 2<sup>e</sup> mélodrame « Colombine » sont sélectionnés comme un palier intersémiotique par une reprise rythmique et en partie mélodique dans la récitation :

Ex. 1

<i>Des Mondlichts bleiche Blüten,</i>	<i>Les fleurs pâles du clair de Lune</i>
<i>Die weissen Wunderrosen</i>	<i>Comme des roses de clarté</i>
<i>Blühen in den Julinächten [...]</i>	<i>Fleurissent dans les nuits d'été<sup>10</sup></i>
	[...]

Les deux premiers vers du texte allemand remplissent une même fonction syntaxique de sujet par rapport au verbe « Blühen ». Les deux paliers textuels, celui de la syntaxe (la répétition du sujet, et donc la *suspension* du bouclage de la relation syntaxique par le verbe) et celui de la phonétique (l'uniformité métrique), sont musicalement fonctionnalisés au niveau du rythme et de la mélodie.

(iii) Au niveau phonétique, on observe d'abord que le *rythme* de l'intonation naturelle de la parole dans une séquence accentuelle peut être répété ou anticipé dans l'accompagnement. Ainsi, le parallélisme de la prononciation des syllabes accentuées du début de « Heimweh », n° 15 :

Ex. 2

<i>Lieulich klagend – ein krystallnes Seufzen</i>
<i>Comme un doux soupir de cristal</i>

donne forme à un motif musical dans l'accompagnement. Sa présence dans l'ensemble du mélodrame confère d'ailleurs à ce morceau un élément de cohésion musicale.

À ce même niveau, c'est surtout la fonction de *récence* qui est opératoire. Le procédé consiste en la transposition musicale des réquences phonétiques ou syllabiques. Deux exemples suffisent à préciser comment la fonction musicale prend forme à ce niveau. Le premier cas est repris au 3<sup>e</sup> mélodrame, « Der Dandy » :

Ex. 3

<i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i>
<i>D'un rayon de Lune fantasque</i>
<i>Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons</i>
<i>Luisent les flacons de cristal</i>
<i>Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch</i>
<i>Sur le lavabo de santal</i>

*Des schweigenden Dandys von Bergamo*

*Du pâle dandy bergamasque*

*In tönender, bronzener Schale*

*La fontaine rit dans sa vasque*

*Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs*

*Avec un son clair de métal*

*Mit einem phantastischen Lichtstrahl*

*D'un rayon de Lune fantasque*

*Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons*

*Luisent les flacons de cristal*

L'assonance à la fois supra-strophique et inter-syllabique entre le mot *Waschtisch* (v.3) / et les trois dernières syllabes de *phan-tastischen* (v.7 + 13) reçoit une résonance musicale par l'aphonie de la voix sur les deux séquences de « -astisch » : Schoenberg indique de « chuchoter » ces syllabes. Il nous faudra revenir sur cet exemple, car il mobilise aussi l'impression référentielle du texte.

Sur ce palier, enfin, mentionnons l'exemple de « Der kranke Mond » (n° 7) :

Ex. 4

*Du nächtig todeskranker Mond*

*O Lune, nocturne phytique,*

*Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl*

*Sur le noir oreiller des cieux,*

*Dein Blick, so fiebernd übergross,*

*Ton immense regard fiévreux*

*Bannt mich wie fremde Melodie.*

*M'attire comme une musique !*

Schoenberg a été sensible à l'allitération du phonème /d/ au début de trois vers successifs et à sa reprise comme consonne d'appui de la dernière syllabe : ces quatre syllabes sont récitées sur les notes les plus hautes de la strophe<sup>11</sup>.

Ce système de transpositions et l'irrégularité de son application n'ont en soi rien de spectaculaire. Malgré la fonction structurante du texte dans la composition atonale, aucune de ces relations ne présente un rapport de détermination systématique. Le texte ne *remplace* donc pas les principes de régularité de la musique tonale.

La pertinence analytique future du concept théorique de la relation musico-textuelle dépendra dès lors de sa capacité de rendre compte de l'indétermination des rapports entre texte et musique, caractérisés par ce qu'on pourrait appeler le paradoxe de la *défiguration fonctionnelle* : si



Une des conclusions à tirer de ces exemples serait selon nous que l'*interférence* musico-textuelle véritable dénature tant le texte que la musique. L'activation du palier inter-sémiotique par la fonctionnalisation d'un segment textuel a pour effet que les systèmes textuel et musical sont tous les deux détournés de leur fonction intrinsèque (ou monosémiotique). Texte et musique adoptent d'autres rôles que ceux que les systèmes langagier et musical peuvent leur assigner séparément.

Les observations que nous venons de faire posent le problème théorique suivant : est-il justifiable de généraliser les critères musicaux de la segmentation et de la différenciation fonctionnaliste du texte ? Si oui, à quel niveau situer et comment décrire les renvois intersémiotiques ? Quel serait le métalangage qui peut répondre de l'hybridité des rapports ? Comment, surtout, articuler ces rapports au(x) régime(s) de pertinence qui rend(ent) possible leur interprétation ? Voilà une série de questions auxquelles l'analyste se heurte, et dont nous développerons ici seulement la dernière plus en détail.

Il s'agira ici de savoir comment la musique peut répondre de l'impression référentielle que le texte génère. Il semble que ces transpositions référentielles fonctionnent selon l'articulation conjointe de trois axes. Les deux premiers sont des paradigmes d'opposition ; le troisième concerne la concertation de deux régimes de pertinence.

- (iii) régime de pertinence linguistique  
+ régime de pertinence musicale.

Enfin, le troisième axe reprend, pour les besoins de l'interprétation du rapport musico-textuel, l'opposition posée par la phénoménologie de la perception entre l'*intelligible* du langage et le *sensible* de la musique. Dans le premier cas, la saisie du sens n'est possible que par l'appréhension linguistique du concept, c'est-à-dire par la médiation de la structure du langage et de son régime de pertinence. Le parcours interprétatif du sensible se fait par la perception des sensations sonores que l'artifice culturel de la musique fabrique. Les deux saisies sont médiées par une capacité analytique ; l'une n'est pas plus directe, ni plus concrète ou naturelle que l'autre.

Illustrons ces propos à partir d'exemples concrets. Nous parlerons d'abord des cas où le régime de pertinence linguistique est dominant, pour passer ensuite aux transpositions à dominante musicale.

*Dont les cris percent le tympan*

Sur le 2<sup>e</sup> vers, la partie *piccolo* adopte un registre de ton très haut et donc très «perçant» pour la sensibilité de l'oreille. La musique *montre* par la fabrication d'une sensation ce que le texte *signifie* par l'articulation des sèmes langagiers à l'impression référentielle.

L'impression référentielle d'un segment textuel *résonne* dans le timbre de l'instrument et la tournure des notes. Il y a interférence musico-textuelle parce que les critères de segmentation sont fournis par le système artistique voisin. Le régime de pertinence dominant est linguistique : le *sens* assigné à ces segments sert d'interprétant global du rapport.

Cet exemple suggère que la musique fonctionne ici comme une onomatopée du cri réel. Par analogie à l'onomatopée langagière, le rapport à ce réel n'est pas d'imitation. On dira que la sensation musicale «prend acte» de la tension sensori-motrice du *corps* criant ou percevant les cris<sup>12</sup>. À la différence de l'onomatopée langagière cependant, la réussite de l'onomatopée musicale est *en dernière instance* assurée par la médiation d'un système extérieur, par l'appréhension conceptuelle du référent «Schreien».

Précisons enfin que la transposition référentielle simultanée peut aussi être d'ordre macrostructurel. C'est le cas du 8<sup>e</sup> mélodrame, «Nacht». L'instrumentation sombre et grave (clarinette basse, violoncelle, piano) s'inspire de la tradition de l'*Affektdarstellung*, qui conventionnalise les valeurs symboliques véhiculées par la couleur et le timbre des instruments. Les deux régimes de pertinence sont à titre égal sollicités ici, et font appel à la maîtrise de certaines connaissances doxiques ou socioculturelles. C'est par le truchement de cette mémoire culturelle, de cette référence doxique, que texte et musique interfèrent ici.

Dans le 3<sup>e</sup> mélodrame, «Der Dandy» (ex. 3), se construit une transposition simultanée divergente, combinée avec une transposition décalée convergente. Expliquons cela en reprenant cet exemple.

Le mot «schweigenden» est une de ces occurrences dans *Pierrot...* où la voix abandonne la *Sprechstimme* pour se mettre à *chanter* l'instant d'un mot ou d'une syllabe. Le divorce entre l'énoncé textuel et le mode d'énonciation de la voix musicale constitue un renvoi musico-textuel divergent. Le régime de pertinence par rapport auquel cette divergence s'interprète reste à dominante linguistique, puisque le *sens* du segment textuel sélectionné est l'interprétant de la tournure inattendue de la musique. Le rapport

se réalise sur le mode de l'ironie et permet à la musique de faire un écho plus indépendant au texte.

En outre, on se souviendra qu'au mot directement précédent, *Waschtisch*, la *Sprechstimme* devenait aphone. Cette transposition décalée et convergente construit avec le mot précédent un parcours interprétatif complexe. La fonctionnalisation musicale de l'impression référentielle /silencieux/ dans la vocalisation plus forte et dans l'aphonie antérieure crée un palier intersémiotique que ni l'interprétation séparée du texte ni l'analyse interne de la musique n'eût permis de délimiter. Ce palier donne de surcroît lieu à une autre série de transpositions musico-textuelles (ex. 3), dont la pertinence interprétative est cernée grâce au segment textuel premier<sup>13</sup>. Ce sème acquiert donc, grâce à la relation musico-textuelle, une fonction translexicale, voire transstrophique : il construit l'intersémiotique de *Waschtisch* et de ses échos dans la strophe suivante. Ici encore, les deux régimes de pertinence agissent de concert dans la résolution du parcours interprétatif : si l'impression référentielle sert de point d'ancrage à l'interprétation, celle-ci ne peut être menée à terme sans la projection du renvoi musico-textuel contre le régime musical global, qui distingue la voix parlée de la voix chantée et de son intermédiaire, la *Sprechstimme*.

Bref, la concertation des systèmes sémiotiques en présence et de l'horizon culturel plus large est nécessaire ; cependant, ce constat n'invalide pas que le mécanisme *interne à un système* (l'impression référentielle par exemple) sert d'*organisateur* général du rapport musico-textuel.

(II) Quant aux transpositions à dominante musicale, elles fonctionnent en quelque sorte de manière inverse. Elles mobilisent d'une façon plus poussée la compétence et l'analyse musicale de l'auditeur. À défaut de cette maîtrise spécifique, le travail interprétatif de la relation musico-textuelle ne peut être accompli. Soit l'exemple suivant :

Ex. 6

*Melancholisch düsterer Walzer,*

[Le thème] *de la valse mélancolique*

*Kommst mir nimmer aus den Sinnen !*

*Me laisse une saveur physique*

*Haftest mir an den Gedanken*

*Un fade arrière-goût tremblant*

*Wie ein blasser Tropfen Bluts.*

*Comme un crachat sanguinolent.*

Une transposition à dominante musicale simultanée s'y établit. D'abord, ce mélodrame est tout entier fondé sur un rythme de valse, qui va ensuite devenir dominant pendant deux mesures complètes sur les mots «Melancholisch düstrer Walzer». Le régime de pertinence musicale et la maîtrise de la mémoire doxique dominant ici : le parcours interprétatif est réalisé grâce à la capacité d'analyser musicalement les notes jouées et de les rattacher à une tradition de la danse socioculturellement établie.

Une construction analogue est élaborée dans le dernier mélodrame «O alter Duft», qui établit des références au système tonal. Le texte évoque ici la nostalgie du «vieux parfum vaporisé», et un désir de paix longtemps méprisé. La musique fonctionnalise cet imaginaire en l'intégrant dans un parcours interprétatif spécifiquement musical, qui mobilise chez l'auditeur une compétence analytique capable de différencier la tonalité de l'atonalité. Il ne fait guère de doute que le détournement de la textualité initiale dans la référence spécifiquement musicale constitue une relation ironique plutôt qu'un retour à un ordre ancien. Précisons que la saisie de cette ironie musicale paraît davantage *assurée* par la référence à l'horizon référentiel de nostalgie que le *texte* véhicule.

L'exploitation des renvois à dominante musicale peut s'interpréter comme une mise en garde de la spécificité musicale : le rapport n'existe que grâce à la logique interne à la musique. La musique ne se laisse pas piéger ou enfermer dans le rapport de référenciation explicite des mots, mais superpose au texte son propre système de références fait de citations, de variations, etc.

À la différence des premiers exemples, la relation musico-textuelle n'est en effet pas primordialement inscrite *dans* la référencialité sémantique du texte. Le renvoi intersémiotique prend forme grâce à la maîtrise d'un procédé herméneutique spécifiquement musical. Un processus de référencialité triangulaire se construit, intégrant dans l'horizon conceptuel du mot langagier une sensation sonore spécifique, activée par la référence à la mémoire musicale de l'auditeur. La référencialisation triangulaire fait appel à ce que Tarasti appelle des «structures de communication» ou les modalités du *savoir* de la musique.

Concluons cet exercice d'analyse des renvois musico-textuels. La question de la concertation des régimes de pertinence illustrée par les transpositions sémantiques complète ainsi la condition de la réciprocité qui détermine la

relation intersémiotique. Tant sur le plan formel que sur le plan sémantique, la binarité réciproque de la relation est en soi insuffisante pour que s'accomplisse le parcours interprétatif. Un biais s'instaure dans la relation binaire, par l'activation du niveau temporel (appel à la mémoire), du niveau socioculturel (connaissance de la tradition musicale), ou de techniques interprétatives spécifiques (l'ironie).

Le niveau de l'intersémiotique ne peut être constitué par une simple mise en rapport des deux plans textuel et musical. L'interprétation de chaque renvoi sollicite sa projection contre un régime de pertinence, et éventuellement aussi l'appel à un savoir socioculturellement partagé. Ce qui spécifie les transpositions sémantiques, c'est que la fonction de l'impression référentielle qui les régit complique le renvoi musico-textuel par l'activation plus raffinée du parcours interprétatif. L'interprétation est tendue vers le rapport entre l'énonciation et la réalisation effective. C'est ainsi qu'on pourrait dire que, dans ces exemples, le texte fonctionne comme un acte *perlocutoire* pour la musique. La relation intersémiotique y serait de modalité actualisante, où le texte est *producteur d'effets* sur son interlocuteur, la musique. Celle-ci *réalise* sur le plan sensoriel les effets sémantiques de la connotation référentielle du concept.

L'*interprétation* de la relation musico-textuelle se distingue de l'interprétation ordinaire par le changement de type de relation au réel qu'instaure le passage du langage à la musique. Le langage conceptualise le monde vécu, le rend intelligible. Avec la musique, un autre ordre s'y superpose, en essence non conceptuel. Cet ordre n'impose pas à l'univers une grille structurale d'intelligibilité tendue vers la connaissance. Il s'agit d'un ordre fondamentalement *esthétique* : il fabrique par son système spécifique des sensations (*aisthesis*) que naturellement nous n'entendrions pas. La relation entre ces artéfacts culturels et le sonore qu'ils analysent n'est pas référentielle ; elle ne dénote proprement rien, ne met en signe aucun rapport. L'expérience des sensations sonores n'a que faire du concept par lequel elles se trouvent désignées.

Lorsque le conceptuel et le «sensible» culturellement produit sont confrontés l'un à l'autre, ils continuent tous les deux à être opératoires dans leur logique propre. Un auditeur ne maîtrisant pas l'allemand peut prendre esthétiquement plaisir à l'écoute de *Pierrot...* Mais, en même temps, la mise en rapport de texte et de musique fait surgir un horizon référentiel qui exploite deux registres différents,

suggérant ainsi une expérience d'écoute ou d'interprétation plus totale. Si la saisie du renvoi musico-textuel *sensorialise* l'entendement du monde, tel qu'il est rendu possible, ordinairement, par l'interprétation « monosémiotique » des impressions référentielles du langage, elle *intellectualise* aussi la perception des sensations sonores offertes par l'effusion musicale.

### Conclusion

Il faut insister une dernière fois sur le fait que les deux plans textuel et musical ne s'informent pas de façon continue comme le supposerait un fondement intersémiotique – au sens commun du terme – de leurs rapports. La musique fonctionnalise le texte d'une façon éclectique. Elle fait appel à la possibilité qu'a tout texte de se segmenter en différents niveaux. On réservera la notion d'intersémioticité à la segmentation en niveaux différenciés selon des critères musicaux.

L'irrégularité des renvois pose par ailleurs deux problèmes théoriques dont il faudrait débattre. Le premier concerne la nature aléatoire ou motivée des incohérences, des contradictions et des instabilités de la relation musico-textuelle. Sur ce point, l'analogie avec l'arbitraire du système langagier mériterait d'être creusée, tout en tenant compte des limites de cette analogie.

Ces limites concernent le deuxième problème que nous évoquerons ici. Il concerne la description scientifique de l'instabilité du système de renvois intersémiotiques. Celle-ci résulte sans doute en partie de la situation historique spécifique du parcours de Schoenberg, du paradoxe créé par ses expérimentations avec l'atonalité et par l'absence de principes de structuration de l'œuvre.

À un niveau plus général, elle résulte aussi de la nature même de l'intersémioticité, marquée par l'ambiguïté fondamentale de son hétérologie, rebelle à une formalisation théorique générale. Cette réticence découle des différences ontologiques entre les systèmes en présence, dont l'un est référentiel et l'autre sensoriel. Dès lors, le problème intersémiotique central, tel qu'il s'est posé dans notre analyse, concerne la *probabilisation explicative* d'une interférence que la différence ontologique des systèmes concernés rend problématique. En récusant tout prosélytisme intersémiotique, il s'agissait avant tout d'expliquer comment, dans les cas de *Pierrot...* analysés, la *résistance* textuelle et musicale à l'interférence a pu être momentanément levée.

Serait-il possible d'envisager un fondement scientifique *général* à la relation intersémiotique, tel qu'il a été mis sur pied de façon plus ou moins adéquate pour le langage? Même si les modèles linguistiques laissent en suspens beaucoup de questions, le *principe de la généralité* d'un phénomène langagier au-delà des différences ethnoлингвистiques paraît défendable. Est-on, du point de vue épistémologique, en mesure d'émettre la même hypothèse à propos de l'intersémioticité? L'histoire nous pose devant une tradition complexe des interférences entre les systèmes sémiotiques réputés homogènes comme le langage, la peinture, la musique. Il n'est pas certain que le parti pris de la sémiotique d'étendre la fonction sémiotique à la totalité de l'expérience humaine soit la meilleure réponse à l'ubiquité et à la diversité des formes d'intersémioticité. Il ne nous paraît en tout cas pas déraisonnable de complexifier la possibilité de relations intersémiotiques transparentes que supposerait une telle extension. L'analyse des cas concrets comme celui-ci semble d'ailleurs y inviter.

## NOTES

1. Aussi ne traiterons-nous pas davantage de la longue préhistoire du texte de *Pierrot Lunaire* avant qu'il fût – partiellement – mis en musique par Schoenberg. Pour une présentation des nombreux problèmes liés aux diverses transpositions dont *Pierrot lunaire* fut plus précisément l'objet, nous nous permettons de renvoyer à l'article de L. D'Hulst, J. Herman et L. Tack, 1999 : 333-347. On trouvera par ailleurs une analyse intéressante de la prolifération de textes « pierrotiques » allemands dans l'article de R. Vilain, 1997 : 69-99.

2. Les autres spécificités de l'œuvre concernent l'instrumentation. Traditionnellement limitée, dans un cycle de *Lieder*, à un accompagnement par piano, elle est ici étendue à un ensemble de cinq solistes pouvant jouer sur huit instruments.

3. Nous référons ici à un article de Schoenberg intitulé « *Gesinnung oder Erkenntnis* ? ». Il s'y exprime notamment à propos de sa période atonale : « [Par] le renoncement aux moyens traditionnels de l'articulation, la construction de formes plus grandes était d'emblée impossible, puisque ces formes ne peuvent exister sans une articulation très nette. C'est également pourquoi les seules œuvres d'envergure de cette période sont des œuvres avec texte, dans lesquelles le mot représente l'élément de conjonction [dans welchen das Wort das zusammenhangbildende Element darstellt] ». Schoenberg, 1926 : 27-28. Notre traduction.

4. Cette attitude critique de Schoenberg se manifeste assez explicitement dans son article « La relation avec le texte » (1912), repris dans W. Kandinsky et F. Marc, 1987 : 119-135.

5. Nous ne sommes par conséquent pas concernés par la discussion théorique de la possibilité d'un rapport isotopique entre texte et musique. Nous ne nions cependant pas la pertinence de ce débat épistémologique, qui nous paraît fondamental. Le concept d'isotopie musicale est théorisé dans l'étude d'E. Tarasti, 1996. Voir notamment les pages 54-58.

6. Nous empruntons la définition de cette notion à F. Rastier (1987 : 275) : « suite d'opérations cognitives permettant d'assigner une signification à une séquence linguistique ».

7. La stratification du texte en plusieurs niveaux (*cf. supra*) répond au problème de la *non-relation* entre deux systèmes sémiotiques dont le voisinage phénoménal continu est indéniable. Nous défendons que la co-occurrence de texte et de musique dans la musique vocale est certes un critère nécessaire, mais insuffisant pour interpréter cette simultanéité en termes d'intersémiotité.

8. On aura saisi l'analogie que ce rapport entretient avec la réciprocité des faces signifiantes et signifiées du signe langagier. Cette analogie pourrait à première vue figurer comme condition de base à la sémiotisation de l'intersémiotité, étant donné que la seule véritable fonction sémiotique conçue par Hjelmslev était la relation entre le niveau du contenu et de l'expression. La théorisation doit cependant avant tout pouvoir rendre compte de la *sélectivité* de la relation de réciprocité, caractéristique selon

nous essentielle de l'intersémiotité, et que l'analogie avec la réciprocité des faces du signe ne parvient plus à expliquer.

9. Pour une analyse davantage musicologique de certains des exemples cités dans cette section et dans les suivantes, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à S. Weytjens et M. Delaere, 2001.

10. Nous reprenons dans tous les exemples le texte original d'A. Giraud, *Pierrot Lunaire*, Paris, Alphonse Lemerre, 1884 et celui de la traduction allemande d'O.E. Hartleben : Albert Giraud, *Pierrot Lunaire*, Berlin, Verlag Deutscher Phantasten, 1893.

11. Pour une discussion de cet exemple, voir l'article de G.D. Biringer, 1985 : 3-14.

12. J. Fontanille, 2001.

13. Quoiqu'on puisse expliquer l'aphonie en référence au sens de « Silence ! », conventionnellement attribué à la séquence phonétique « shht »... Dans ce cas, le régime de pertinence concerne largement un code socioculturel. Remarquons en outre, avec J. Kawada, la récurrence frappante de ce phonème dans l'ensemble du mélodrame (1998 : 223).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BIRINGER, G.D. [1985] : « Musical Metaphors in Schoenberg's 'Der Kranke Mond' », dans *Theory Only*, U.S.A., vol. 8, n° 7, novembre, 3-14.
- D'HULST, L., J. HERMAN et L. TACK [1999] : « Les *Pierrot Lunaire* d'Albert Giraud, O.E. Hartleben et Arnold Schoenberg : Pour une analyse des transferts interculturels et intersémiotiques », *Neophilologus*, vol. 83, n° 3, juillet, 333-347.
- FONTANILLE, J. [2001] : « De la polysensorialité à la sémiotique du corps », dans F. Musarra *et al.*, *Eco in Fabula. Umberto Eco and the Humanities / Umberto Eco e le scienze umane / Umberto Eco e le scienze umane*, Leuven-Firenze, Leuven UP-Franco Cesati Editore (à paraître).
- KAWADA, J. [1998] : *La Voix. Étude d'ethno-linguistique comparative*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- RASTIER, F. [1987] : *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., coll. « Formes Sémiotiques ».
- SCHOENBERG, A. [1912] : « La relation avec le texte », dans W. Kandinsky et F. Marc (sous la dir.), *L'Almanach du Blaue Reiter* (prés. et notes de K. Lankheit), Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1987, 119-135 ; [1926] : « *Gesinnung oder Erkenntnis* ? », dans H. Heinsheimer et P. Stefan (sous la dir.), *25 Jahre Neue Musik : Jahrbuch 1926 der Universal Edition*, Wien, Universal Edition, 21-30.
- TARASTI, E. [1996] : *Sémiotique Musicale*, Limoges, Pulim, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques ».
- VILAIN, R. [1997] : « An Innocent Abroad : the Pierrot Figure in German and Austrian Literature at the Turn of the Century », *Publications of the English Goethe Society*, n° 67, 69-99.
- WEYTJENS, S. et M. DELAERE [2001] : « Analytical approaches to *Pierrot lunaire* », *Journal of the Arnold Schoenberg Center*, n° 2 (à paraître).



L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité  
Michel Bernard – page 7

Ce texte est une tentative pour opérer une transformation radicale de la problématique qui prétend appréhender l'altérité en dégageant et restituant la véritable matrice originaire qui la génère inéluctablement et la fonde ; matrice qui régit, selon moi, la constitution et le fonctionnement de notre corporéité même puisqu'elle innerve et détermine tout processus sensoriel et moteur. C'est ce que j'entends essayer de démontrer en soulignant, d'une part, les différents niveaux et les diverses modalités qu'elle revêt dans l'expérience humaine ; d'autre part et surtout sa manifestation primordiale et son orchestration esthétique illimitée dans l'acte de danser.

This text attempts to effect a radical transformation in the way we think about our perception and definition of otherness. This transformation is done by restoring its true matrix, which governs the constitution and the functioning of the body itself. This matrix innerves and determines all sensorial and motor processes. We will demonstrate this by underlining, on the one hand, its diverse and complex role in the human experience ; and, on the other hand, its primordial manifestation and esthetic modalities in the act of dancing.

Improvise l'Autre : spontanéité et structure  
dans la danse expérimentale contemporaine  
Susan Leigh Foster – page 25

Une conception de l'improvisation qui prévalait dans de nombreuses expérimentations artistiques des années soixante oppose le spontané au structuré. Cet article examine les conceptions implicites du genre et de la race que met en jeu cette image de l'improvisation, proposant de voir dans cette opposition entre le spontané et le figuré la présence implicite d'un Autre féminin et racial qui permet de découvrir la nouveauté. En examinant la façon dont l'improvisation s'est implantée dans les années soixante, j'espère contribuer à notre compréhension de l'image de l'Autre que construit la danse. J'espère aussi fournir des outils pour une critique sociale et une contestation des normes.

A prevailing conception of improvisation, at work in much artistic experimentation during the 1960s, opposes the spontaneous with the structured. This essay examines the gendered and racial politics implicit in this conception of improvisation. I will argue that implicit in this opposition is a feminine and racial Other that permits the discovery of the new. By examining how improvisation was implemented in the 1960s, I hope to contribute to our understanding of how the Other is configured in dance. I also hope to assess options for social critique and questioning of the normative.

A corps ouverts. Changement et échange d'identités  
dans la *Capoeira* et le *contact improvisation*

Ann Cooper Albright – page 39

Cet article tente de montrer comment deux formes particulières de la danse contemporaine, la *Capoeira* et le *contact improvisation* peuvent fournir des modèles – et même des technologies physiques – à partir desquels théoriser une altérité incarnée. Il montre comment ces formes de danse proviennent de cultures et d'histoires spécifiques mais aussi comment, dans leurs manifestations contemporaines, elles possèdent leur propre logique qui nous force à repenser notre compréhension des corps et des cultures.

This paper addresses how two different contemporary dance forms – *Capoeira* and *Contact Improvisation* – can provide models (even physical technologies) with which to theorize an embodied « altérité » or otherness. I will demonstrate how these forms came from specific cultural and historical locations, as well as how, in their contemporary manifestations, they embody their own inner logic, asking us to rethink our understanding of bodies and cultures.

Le lien. Sur une danse des Wayäpi (Amazonie)

Jean-Michel Beaudet – page 59

Ce texte propose une description et une analyse simple d'une danse amazonienne. Les Wayäpi, peuple du plateau des Guyanes, ne mettent en œuvre que des danses collectives, où les danseurs sont en même temps instrumentistes et chanteurs. Dans cette danse en chaîne, où les interprètes se tiennent par l'épaule, le rythme semble se fonder sur le souffle commun plutôt que sur une pulsation préétablie. Enfin, ce souffle commun ne semble être possible, ne réussir que si les hommes, qui jouent des instruments à vent, prennent appui sur leur « cavalière » pour respirer. Ainsi, cette présentation tente de comprendre comment cette forme musico-chorégraphique associe les différences (individuelles, de sexe, etc.), la posture respiratoire et le mouvement d'ensemble.

This paper offers an ethnographic description and analysis of an Amazonian dance. The Wayäpi, from Guyana, perform collective dances where the men, while dancing, sing and play wind instruments. The performers hold themselves by the shoulder or the arm, and the rhythm appears to be founded on a « common breath » rather than on a settled pulse. This common breath seems to be attained only if the men, while playing their wind instruments, draw on their female partner to breathe. How does this musical and choreographic form put together individual and gender differences with breathing attitude and collective movement ?

Le miroir éclaté/*A Dança do Existir*. Altérité coloniale et violence de l'identité dans un solo de Vera Mantero André Lepecki – page 67

Dans cet essai, je me propose d'analyser le solo *A Dança do Existir* (1995) de Vera Mantero, chorégraphe portugaise, en montrant qu'il est une intervention culturelle dans la mémoire postcoloniale portugaise. La lecture des usages d'immobilité, du montage sonore et des déplacements chorégraphiques dans la pièce de Mantero permet d'examiner les notions d'« anesthésie culturelle » (Allen Feldman) et d'« actions immobiles » (Nadia Seremetakis) par rapport aux formations culturelles de la violence et de l'altérité dans la modernité européenne.

The essay analyzes a solo by Portuguese choreographer Vera Mantero (*A Dança do Existir*, 1995) as a cultural intervention in contemporary Portuguese post-colonial memory. Reading Mantero's uses of stillness, sonic montage, and choreographic displacements, enables us to discuss notions of « cultural anesthesia » (Allen Feldman) and of « still acts » (Nadia Seremetakis), in regards to the cultural formations of violence and otherness within European modernity.

Ceci n'est pas le corps de Chouinard

Isabelle Ginot – page 77

Le corps dansant du *Faune* de Marie Chouinard est un corps multiple, où se superposent des images, des histoires et des matérialités corporelles différentes et contradictoires. Habité de formes et de poncifs concernant tant le *Faune* de Nijinski que les canons de la danseuse, du masculin, du féminin, de l'humain, de l'animal, du naturel et de l'artificiel, il fait surgir également les poncifs qui organisent le regard et le discours de celui qui l'observe. Peut-on penser ce que l'on regarde quand les frontières entre organique et prothèse corporelle ont été dissoutes ?

The dancing body of Marie Chouinard's *Faune* is multiple. It accumulates various and contradictory images, stories, body matters. Inhabited by shapes and clichés about Nijinski's *Faune*, the dancing female body, opposition between masculinity and femininity, the human and the animal, the natural and the artificial, it also raises issues of the clichés that structure the vision and the discourse of the observer. How can one understand what one sees, when frontiers between the organic and body prosthesis have been erased ?

Le don du geste

Isabelle Launay – page 85

À partir d'une série d'entretiens avec des danseurs-chorégraphes en activité sur la transmission en danse, et tout particulièrement dans le cadre du cours de danse, l'article s'attache à dégager ce qui se produit et se conteste au cœur de la relation en danse, pensée comme pratique de l'altérité. Quels modèles de l'Autre domine la relation en danse, comment sont-ils défaits. Comment cette relation peut-elle, non pas inventer un Autre, au nom de l'utopie d'un corps discipliné, mais cultiver la propension du corps à de l'hétérogène ?

Based on a series of interviews with practicing dancer-choreographers, on the topic of transmission in dance, especially in the context of dance classes, this article attempts to bring out what is produced and contested at the heart of the dance relationship, seen as a practice of Otherness. What models of the Other dominate the relationship in dance ? How are they broken down ? How can this relationship be brought, not to forge an Other, an utopian, purified and disciplined body, but to cultivate the propensity of the body to its own fundamental heterogeneity ?

HORS DOSSIER

Raison et déraison

dans la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal

Claude Zilberberg – page 99

Cette étude se propose trois objectifs. En premier lieu, elle aborde le texte de Hofmannsthal d'une manière traditionnelle afin de montrer les limites de cette approche. En second lieu, elle s'efforce d'appliquer les hypothèses avancées par la sémiotique tensile (Fontanille-Zilberberg), hypothèses qui consistent pour l'essentiel dans la grammaticalisation de la circulation en discours des valences intensives et extensives. Enfin, une leçon émerge, nous semble-t-il, peu à peu, à savoir que l'affectivité ne se tient pas à la périphérie du sens, mais en son cœur même et, pour le dire sans précaution, l'affectivité devient la clef de la rationalité de ce type de discours, c'est-à-dire ce qu'il y a à comprendre dans l'acte de la lecture.

This study proposes three goals : First, it examines Hofmannsthal's text from a traditional point of view to show the limits of such an approach. Secondly, it tries to apply an hypothesis,

based on a tensile semiotics (Fontanille-Zilberberg), which describes essentially the grammaticalization of intensive and extensive valences in discursive circulation. Finally, a lesson seems to emerge, little by little, from this reevaluation, and it is, that affectivity does not exist on the periphery of meaning (sense), but lies at its very heart ; and this allows us to say without hesitation that affectivity is the key to the rationality of this kind of discourse. It is, in other words, that which is to be understood in the act of reading.

Tensions, parallèles et interférences entre texte et musique. Le cas de *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg Lieven Tack et Stephan Weytjens – page 115

Cet article vise un double objectif. Il propose d'abord un examen détaillé des interférences entre le texte (forme et sémantique) et les structures musicales dans *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg. Les résultats de cette analyse suggèrent que le rapport texte-musique de cette œuvre ne se conçoit que sur un mode hétérogène et extrêmement ambigu. Le deuxième objectif est de montrer que l'examen des exemples doit être étayé par une réflexion théorique sur les conditions de possibilité des interférences musico-textuelles, et sur les outils de description dont l'analyste dispose pour les mettre à jour.

This article has two goals. First, it proposes a detailed analysis of the interference between the text (in its formal and semantic aspects) and the musical structures in Arnold Schoenberg's *Pierrot lunaire*. The results suggest that the text-music relation in this work must be conceived of as heterogeneous and extremely ambivalent. The second goal is to show that such an analysis needs to be elaborated within a more general theoretical reflection about, on the one hand, the very conditions of possibility of the musical-textual interference and, on the other hand, the descriptive tools the researcher has at his disposition to reveal them.

## NOTICES BIOGRAPHIQUES

Ann Cooper Albright

Artiste, chorégraphe et chercheur féministe, Ann Cooper Albright est professeur adjoint au Département de danse et de théâtre au Oberlin College. Son premier ouvrage, *Choreographing Difference: the Body and Identity in Contemporary Dance* a été lancé à Montréal en 1997 à l'occasion du Festival international de Nouvelle Danse. Les Éditions Wesleyan University Press ont récemment publié *Moving History/Dancing Cultures*, un recueil de conférences sur l'histoire de la danse, en collaboration avec Ann Dils. Joignant ses intérêts sur la danse aux théories culturelles, Ann Cooper Albright enseigne différents types de danse et donne des cours sur la performance et les « gender studies », qui cherchent à intéresser les étudiants à la théorie et à la pratique du corps. Elle est actuellement directrice du Oberlin Center of European Studies, et elle a été lauréate (*Contemplative Practice Fellowship*) de l'American Council of Learned Societies.

Jean-Michel Beaudet

Jean-Michel Beaudet est ethnomusicologue, maître de conférences à l'Université de Paris X. Spécialiste de la musique d'Amazonie, il a effectué de nombreux séjours d'étude dans des villages amérindiens au Brésil, en Guyane et en Bolivie, acquérant ainsi une connaissance à la fois intime et étendue des cultures musicales et chorégraphiques de la grande Amazonie. Membre du Laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS, il a aussi organisé des recherches ethnographiques chez les Kanaks de Nouvelle-Calédonie pendant plus de quatre ans, et publié un essai ethnomusicographique intitulé *Souffles d'Amazonie* (Nanterre, 1997).

Michel Bernard

Agrégé de philosophie, docteur d'État, Michel Bernard est actuellement professeur émérite d'esthétique théâtrale et chorégraphique à l'Université de Paris 8, où il a fondé la Formation Danse au sein de l'UFR Arts-Philosophie-Esthétique. Auparavant, il a enseigné à l'Université d'Avignon (1984-1987) où il a créé l'Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle ; à l'Université de Nanterre (1968-1984) comme maître-assistant de philosophie et à l'ENSEPS de garçons (1960-1968) en tant qu'agrégé détaché à la chaire de psychopédagogie. Directeur de la collection « Corps et Culture » aux Éditions Universitaires et de la collection « Art nomade » aux Éditions Chiron, il a publié de nombreux articles et plusieurs ouvrages dont *Le Corps* (Éditions Universitaires, 1972, 2<sup>e</sup> éd. augmentée 1976, rééd. aux Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », n° 317, 1995) ; *L'Expressivité du corps* (Éditions J.P. Delarge, coll. « Corps et Culture », 1976, rééd. aux Éditions Chiron, *La Recherche en danse*, 1986) ; *Critique des fondements de l'éducation ou généalogie du pouvoir et/ou de l'impouvoir d'un discours* (Éditions Chiron, 1988). Membre de la Commission nationale d'aide aux projets de création chorégraphique à la Délégation de la danse de 1995 à 1998. Président de la Commission des programmes des enseignements artistiques du second degré au ministère de l'Éducation nationale en 1994-1995.

Michèle Febvre

Michèle Febvre est professeure et directrice du programme de maîtrise au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal. De 1971 à 1993, elle a dansé pour le Groupe Nouvelle Aire, Fortier Danse Création, Françoise Sullivan et Louise Bédard. Responsable de *La Danse au défi* (Parachute, 1987) et auteure de *Danse contemporaine et théâtralité* (Paris, Éditions Chiron, 1995), elle a également publié des articles dans les revues *Spirale*, *Jeu*, *Protée* et participé aux collectifs *Corps témoins* (Herbes Rouges, 1991 et 1992), *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe* (Herbes Rouges, 1991) et *Les Vendredis du corps* (FIND/Cahiers de Théâtre Jeu, 1993). Responsable et coauteure de *Jean-Pierre Perreault. Regard Pluriel* (Les Heures Bleues, à paraître).

Susan Leigh Foster

Chorégraphe, danseuse et auteur, Susan Leigh Foster est professeure de danse à l'University of California. Elle est l'auteur de *Reading Dancing* (1986), *Choreography and Narrative* (1996) et *Dances that Describe Themselves* (à paraître aux Éditions Wesleyan University Press).

Isabelle Ginot

Isabelle Ginot est critique de danse depuis une quinzaine d'années. Elle est coauteure avec Marcelle Michel de *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle* (Bordas, 1995 et Larousse, 1998). Auteure de *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, Éditions du Centre national de la danse, 1999, elle est aujourd'hui maître de conférences au Département Danse de l'Université de Paris 8.

Isabelle Launay

Isabelle Launay est agrégée de Lettres modernes, docteur en esthétique des arts du spectacle (danse), maître de conférences et codirectrice du Département Danse de l'Université de Paris 8, Saint-Denis. Auteure de *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman* (Paris, Éditions Chiron, 1996) et de nombreux articles dans diverses revues, elle collabore à divers projets artistiques avec des chorégraphes contemporains.

André Lepecki

Professeur adjoint au New York University, André Lepecki a aussi fait de la dramaturgie avec la chorégraphe Meg Stuart (1992-1998). Il a été codirecteur, avec Bruce Mau, de STRESS (Musée des arts contemporains -MAK-, Vienne). Ses essais sur la danse et la performance ont été publiés dans des revues universitaires aux États-Unis, en Europe et au Brésil. Il prépare actuellement un ouvrage sur les « actions immobiles » dans la performance européenne contemporaine.

Lieven Tack

Diplômé en philologie romaine (1995), Lieven Tack est assistant en littérature française à la Katholieke Universiteit de Leuven (Belgique). Il est membre d'un groupe de recherches interdisciplinaires sur les versions textuelles et musicales de *Pierrot lunaire*. Sa recherche doctorale porte sur les problèmes interprétatifs posés par les fonctions discursive, socioculturelle et interartistique du type de Pierrot dans les lettres européennes. Ses intérêts concernent l'herméneutique historique, la théorie de l'intersémiotique, la théorie de la traduction. Il est l'auteur d'articles dans ces domaines.

Stephan Weytjens

Stephan Weytjens est diplômé en musicologie à la Katholieke Universiteit de Leuven en Belgique (maîtrise) et à la T.U. Berlin (D.E.A.). Il a étudié l'orgue et la théorie musicale au Lemmensinstituut de Leuven. Il fait partie du comité de rédaction de la revue belgo-néerlandaise de théorie musicale, *Tijdschrift voor Muziektheorie*. Collaborateur scientifique de l'FWO – Vlaanderen, il est membre du groupe de recherches interdisciplinaires sur les versions textuelles et musicales de *Pierrot lunaire*. Il prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'analyse de *Pierrot lunaire* et de certaines autres pièces atonales d'Arnold Schoenberg.

Claude Zilberberg

Docteur d'État, coresponsable du Séminaire Intersémiotique de Paris, Claude Zilberberg s'efforce de préciser les conséquences du rabattement de l'hypothèse du schématisme tensif sur les acquis de la sémiotique greimassienne. Principaux ouvrages publiés : *Une lecture des Fleurs du Mal* (1972) ; *Essai sur les modalités tensives* (1981) ; *Information rythmique* (1985) ; *Raison et poétique du sens* (1988) ; en collaboration avec J. Fontanille, *Tension et Signification* (1998) ; *Sémiotica tensiva y formas de vida* (1999) ; *Ensayos sobre sémiotica tensiva* (2000), ainsi que de très nombreux articles de sémiotique générale et de sémiotique littéraire.

## PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 29, n° 3 : Figures de la représentation  
 Volume 30, n° 1 : Le narratif télévisuel : lieux, gestuelles et trames sonores  
 Volume 30, n° 2 : Le timbre-poste

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

## DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.  
 Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.  
 Volume 21, n° 3 : Gestualités (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).  
 Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.  
 Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.  
 Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.  
 Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.  
 Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations.  
 Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaim.  
 Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.  
 Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.  
 Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe  $\mu$  (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).  
 Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.  
 Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.  
 Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.  
 Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.  
 Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.  
 Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).  
 Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmieri. (Épuisé).  
 Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.  
 Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).  
 Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.  
 Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.  
 Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais.  
 Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.  
 Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.  
 Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.  
 Volume 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité. Responsables : Eric Landowski et Gianfranco Marrone.  
 Volume 29, n° 2 : Danse et Altérité. Responsables : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.

## FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_.

VERSION IMPRIMÉE <input type="checkbox"/>	VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDEROM ANNUEL) <input type="checkbox"/>	INTERNET <input type="checkbox"/>
Canada (T.T.C.)	33,35\$ (étudiants 17,25\$)	Canada (T.T.C.) 23\$ (étudiants 12,75\$)
États-Unis	34\$	États-Unis 23\$
Autres pays	39\$	Autres pays 23\$

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Adresse électronique \_\_\_\_\_

Expédier à : PROTÉE, département des arts et lettres,  
 Université du Québec à Chicoutimi  
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la signification.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le caractère gras, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.